


Masterpieces from the

G U G G E N H E I M C O L L E C T I O N

From Picasso to Pollock







Digitized by the Internet Archive  
in 2012 with funding from  
Metropolitan New York Library Council - METRO

<http://archive.org/details/piecesfm00solo>

Organized by the Solomon R. Guggenheim Museum  
Presented by the Sezon Museum of Art and Asahi Shimbun

*With the participation of the Ministry of Foreign Affairs in Japan, the Agency for Cultural Affairs in Japan,  
the American Embassy in Japan, and the Italian Embassy in Japan*

*Additional financial support by Johnson & Higgins, New York, and  
The Chubb Group of Insurance Companies, Warren, New Jersey*

Cover illustration: František Kupka, *Plans par couleurs, grand nu*, 1909-10. Collection Solomon R. Guggenheim Museum (cat. no. 45)

© 1991 The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. All rights reserved.

Printed in Japan by Dai Nippon Printing Co., Ltd.

ISBN 0-89207-088-9



*Solomon R. Guggenheim Museum, New York*

*Peggy Guggenheim Collection, Venice*

Masterpieces from the  
G U G G E N H E I M C O L L E C T I O N  
From Picasso to Pollock

*Selected by Thomas Krens and Carmen Giménez  
with Lisa Dennison*

Sezon Museum of Art, Tokyo  
June 20–September 1, 1991

G U G G E N H E I M M U S E U M  
New York

本書は以下の展覧会に際してソロモン・R.グッゲンハイム  
美術館が発行したカタログである。

「グッゲンハイム美術館名品展——ピカソからボロックまで」  
1991年6月20日－9月1日、セゾン美術館

主催：セゾン美術館

朝日新聞社

ソロモン・R.グッゲンハイム美術館、ニューヨーク

後援：外務省

文化庁

アメリカ大使館

イタリア大使館

協力：ジョンソン&ヒギンズ社、ニューヨーク

チャプ保険グループ、ウォーレン、ニュージャージー州

表紙図版：

フランティシユーク・クブカ

《色彩による平面構成、裸婦》

1909-10年

Collection Solomon R. Guggenheim Museum

(cat.no. 45)

I

# グッゲンハイム美術館名品展

——ピカソからポロックまで——

モダン・アート50年—夢・心・実験

■

セゾン美術館/1991年

I

古今東西の偉大な蒐集家たちが、その情熱、審美眼、財力を注いで、時にはさまざまな逸話、奇行を残して築き上げた美術コレクションは、人類そして時代の大きな遺産です。このたびセゾン美術館で開催いたします〈グッゲンハイム美術館名品展——ピカソからポロックまで〉は、そうした遺産のひとつであるソロモン・R. グッゲンハイム財団のコレクションを展観するものです。

グッゲンハイム美術館は、1937年の財団創立以来一貫して、時代に先駆ける国際主義と前衛の精神を運営の基本方針としてきました。それはコレクションや展覧会、1959年にフランク・ロイド・ライトによって設計完成された美術館建築によって如実に示されています。新しいものの伝統を築き上げることに情熱を燃やしたグッゲンハイム家の一族は、時代の精神を芸術に求め、近・現代の美術にとってかけがえのないコレクションを私たちに残してくれました。本展は、ソロモン・R. グッゲンハイム美術館、ヴェネツィアのペギー・グッゲンハイム・コレクションから選りすぐられた43作家、121点の作品を通して、20世紀前半の近・現代美術の歴史的展開を概観するものです。1908年から1957年にかけて制作された巨匠たちの絵画、彫刻は、おりしも創造の豊穡期ともいうべき時代に適合した名品群といえましょう。色、形、精神の既成概念を解体し、実験的な前衛精神で未知のヴィジョンに挑んだモダニズムの手探りの創造は、芸術の原点です。

1988年、グッゲンハイム美術館の新館長に就任したトーマス・クレンズ氏は、美術館という施設を単なる美の収蔵庫、美の墓場から解き放つ大胆な運営構想を発表しました。現在のニューヨーク、ヴェネツィアの両グッゲンハイム美術館に加えて、オーストリアのザルツブルクに、ハンス・ホラインの設計による地下美術館を建設し、国際的な協力関係を樹立しようというものです。さらにアメリカ国内においては、ニューヨークのソーホー地区に新展示スペースを建設する構想、およびマサチューセッツ州の文化村構想が進

められています。特定の地域に文化を限定せず、広く享受の機会を与えるというグッゲンハイム美術館の新構想に、本展共催者として深い敬意を表する次第です。

本展は、ニューヨークのソロモン・R. グッゲンハイム美術館の増改築に伴い、巡回展として企画され、1990年秋、ヴェネツィアのパラッツォ・グラッシ、1991年初頭、マドリードのレイナ・ソフィア美術館、そしてこのたび東京のセゾン美術館で開催される運びとなりました。

本展開催にあたり、貴重なコレクションを貸し出してくださいましたソロモン・R. グッゲンハイム財団、そして日本での展覧会実現にむけて精力的に交渉を進めてこられましたトーマス・クレンズ館長、マイケル・ゴヴァン副館長、学芸員リサ・デニソン女史、20世紀美術部門学芸員カルメン・ヒメネス女史に深甚なる感謝の意を表します。

特に、ヒメネス女史とそのスタッフのシュナイダー女史には、日本展の責任者として企画段階から多大なご尽力をいただきました。謹んで御礼申し上げます。最後にご後援いただきました外務省、文化庁、アメリカ大使館、イタリア大使館、および関係者各位にも心から感謝の意を表します。

1991年6月

セゾン美術館  
朝日新聞社

## 謝辞

1937年の創立以来、ソロモン・R. グッゲンハイム財団の運営指針となってきた国際主義の精神は、コレクションの質や規模、ならびに展覧会プログラムの奥行きに反映されています。20世紀美術のさまざまな国際的局面に深く関与してきたグッゲンハイム美術館は、そうした活動の一環として、世界各地で開かれる重要な展覧会へ定期的に収蔵品を貸し出し、また前例は少ないながらも、収蔵品から選り出した作品による海外特別展も企画してきました。しかしながら、このたびセゾン美術館で開催される展覧会は、こうしたこれまでの活動とは比較にならない規模をもつプロジェクトであり、財団所蔵のコレクションの中核をなす20世紀美術の最高傑作が数多く出品されています。

このような大規模な展覧会を実現させるにあたって、私たちはニューヨーク、ヴェネツィア、東京の多くの方々から、深い理解と惜しみのない協力をいただきました。このプロジェクトはまず最初に、セゾン・コーポレーション会長であり、セゾン美術館の創立者でもあられる堤清二氏との東京での会談に端を発しましたが、国際的な文化振興において大役を務めてこられた堤氏の啓発的なヴィジョンは、今回、日本展実現に向けて努力してきた人々すべてにとって大きな励みとなりました。

また、ともに力を合わせてきた仲間として、セゾン美術館のスタッフ全員に感謝の意を表します。とりわけ、こうした複雑なプロジェクトには不可欠の揺るぎないプロフェッショナル精神を発揮されたセゾン美術館館長の紀国憲一氏には、心から敬意を表します。さらに学芸部長の難波英夫氏および学芸員の荻原佐和子女史は、グッゲンハイム側のスタッフと協力して、この種の展覧会にはつきものの複雑な企画運営上の実務を遂行し、異文化間の難問を見事に解決されました。

本展のような規模と質を備えたプロジェクトは、関係各位の絶大なる後援、財政的支援なくして実現することはできません。本プロジェクトを可能ならしめたセゾン・グループならびに朝日新聞社の寛大なるご支援に深甚なる感謝の意を表します。特に朝日新聞社の中江利忠社長、奥尾幸一文化企画担当、富岡隆夫文化企画局長に対して、謹んで御礼申し上げます。

さらにニューヨーク市のジョンソン&ヒギンズ社、ニュージャージー州ウォーレンのチャブ保険グループにも、財政的な支援をいただきましたことに感謝いたします。

本展は、その実現と成功のために時間と専門知識を惜しみなく提供して下さった多くの人々の努力に負っています。グッゲンハイム財団の理事、飛島章氏には、日本での個人的援助や助言をいただきました。国際的人脈をもたれる江頭啓輔氏には、特異な日本の文化制度やスポンサー・シップの在り方を理解するうえで、大いに助けられました。さらには東京在住の広報コンサルタント、ジェイムズ・ルディー氏にも、多くの会合の場でご協力をいただきました。

ニューヨーク市のソロモン・R. グッゲンハイム美術館、ヴェネツィアのペギー・グッゲンハイム・コレクションの両館のスタッフは、この一年半、本プロジェクトを実りあるものにするべく、誠意をもって惜しみなくその



時間とエネルギーを提供してきました。事実上このプロジェクトは、ふたつの美術館のすべての部門、すなわち学芸、管理および技術部門まで、全館あげての一大事業となりました。全部門が一致協力のうえ、出品作品の準備から作品輸送、会場構成などの複雑な手続き、カタログ資料の編纂まで、責任をもって職務を遂行してきたのです。作品の保全、研究には終わりがありません。

このような大規模な展覧会に協力を惜しかなかったスタッフ全員をここに記することはできませんが、プロジェクトの中心的役割を担った何人かについて名前を挙げて感謝の意を表したいと思います。作品修復の主任で技術部門の次長でもあるポール・シュワルツバウム氏、レジストラのエリザベス・カーペンター女史とアソシエート・レジストラのヴィクトリア・ハーツ女史、業務部門マネージャーのスコット・A. ウィクソン氏、準備調整役のアニ・リヴェラ女史、写真家のデイヴィッド・M. ヒールド氏、そしてここに名前を挙げた人々のもとで働く有能で勤勉なスタッフ全員。本展の学芸ならびに運営上の諸問題は、学芸助手のクロアディア・ダヴィダ・ディフェンディ女史の手腕で見事に解決されました。カタログは献身的な著者や写真家のグループの貢献で無事に出版されました。彼らの名前はカタログに記されている通りです。なかでも研究担当のアソシエート・キュレーター、ナンシー・スペクター女史、編集部門マネージャーのアンソニー・カルネック氏、編集助手のローラ・モリス女史の三人には、特に感謝の意を表します。管理運営については、財務管理担当の副館長、ゲイル・ハリティー氏、法律顧問のジュディス・コックス女史、予算企画担当マネージャー、ハイディ・オルソン女史、運営担当コーディネーターのブルック・バーバンク女史など、彼らの協力なくしては、本展は到底実現しえなかったと思います。一方、ヴェネツィアにおいては、ペギー・グッゲンハイム・コレクション副館長のフィリップ・ライランド氏、開発広報担当コーディネーターのクロアディア・レック女史、副館長アシスタントのレナータ・ロッサーニ女史などの理解と協力により、展覧会の企画から実現までの各段階において、円滑な業務遂行が可能になりました。またマドリードでは、マルティナ・ローザ・シュナイダー女史が当地での展覧会開催にあたり、あらゆる局面において尽力してくれました。

私はここで特に、当初からこのプロジェクト全体を総監してくれたコレクション学芸員のリサ・デニソン女史、および彼の貢献なしにはこのような大規模なプロジェクトの基盤作りは不可能であったマイケル・ゴヴァン副館長、この二人には深い敬意を表します。そして最後に、20世紀美術部門の学芸員、カルメン・ヒメネス女史に対して、私は心から感謝の意を表したいと思います。彼女は今回、ニューヨークと東京の間をとりもつ強い絆となり、セゾン美術館での会場構成にも尽力してくれました。

ソロモン・R. グッゲンハイム財団代表  
トーマス・クレンズ



目次  
Contents

- 13 序文:コレクションの成長に関するメモ ——— トーマス・クレンズ/カルメン・ヒメネス  
Preface:Notes on the Growth of the Collection by Thomas Krens and Carmen Giménez
- 19 美術館とその変遷 ——— ウンベルト・エーコ  
The Museum and Its Vicissitudes by Umberto Eco
- 25 美術館創世記:グッゲンハイムの遺産 ——— トーマス・クレンズ  
The Genesis of a Museum: The Guggenheim Legacy by Thomas Krens
- 53 情熱の遺産 ——— フレッド・リヒト  
Legacies of Enthusiasm by Fred Licht
- 73 カタログ  
Catalogue
- 319 作家略歴  
Biographies of Artists
- 335 グッゲンハイム年譜  
Guggenheim Historical Chronology
- 340 作家・作品索引  
Index of Artists and Works



## 序文：コレクションの成長に関するメモ

トーマス・クレンズ／カルメン・ヒメネス

20世紀も残すところ10年となり、ソロモン・R.グッゲンハイム美術館は、創立以来半世紀を経たことになる。1937年に設立されたソロモン・R.グッゲンハイム財団は、ニューヨークにある同美術館の運営を総監すると同時に、この15年間はヴェネツィアにあるペギー・グッゲンハイム・コレクションの運営をもあわせて管理してきた。この短い年月に、グッゲンハイムの両コレクションは世界でも比類のない近・現代美術館のひとつとして、その名を知られるようになった。コレクションには、19世紀末から今日に至るまでの傑作の数々が収められている。例えば戦前の巨匠としては、フィンセント・ファン・ゴッホ、ポール・セザンヌ、パブロ・ピカソ、ジョルジュ・ブラック、ワシリー・カンディンスキー、パウル・クレー、カジミール・マレーヴィッチ、マルセル・デュシャン、ピート・モンドリアン、コンスタンティン・ブランクーシ、アルベルト・ジャコメッティなどの名が挙げられ、戦後の作家としては、ジャクソン・ポロック、ジャン・デュビュッフエ、ロバート・ラウシェンバーグ、ロバート・ライマン、ヨーゼフ・ボイス、ロイ・リキテンスタイン、クレス・オルデンバーグ、リチャード・セラ、ダン・FREIヴィン、ロバート・モリス、ブルース・ナウマンなど、歴史的にもきわめて重要な作家の名を列挙することができる。こうしたコレクションの質の高さや奥行き、広がり、鑑みるにつけ、人はグッゲンハイム美術館が熟慮のもとに計画的な収集活動を展開し、20世紀美術の動向やそこに生まれた主要な芸術家たちを、先見の明をもって捉えてきたと想像することだろう。しかし、総体的にグッゲンハイム・コレクションが卓抜した質の高さを誇っていることは否定しがたい事実である一方、美術館自体は当初から一貫した収集計画を掲げてきたわけではないということもまた、注目すべき事実なのである。それはむしろ、収集という行為そのものの適切さと幸運な偶然とが相まって、結果としてこのように偉大な傑作が一堂に集められたという、ひとつの稀有な事例なのである。アメリカやヨーロッパの他の美術館に同じく、20世紀も終わろうとする今日にあって、実際のところグッゲンハイム・コレクションが際立った存在となっているのは、情熱的かつ往々にして風変わりですらあった好みに従って個人コレクションを形成してきたひと握りの人々、すなわち元来の所有者たちが抱いていた興味や熱望がそこに如実に反映されているからこそなのである。ともにこれらの個人コレクションは、最終的にひとつの公的機関の管理下に収められたわけだが、この機関、すなわちグッゲンハイム美術館自体もまた、20世紀初頭に深遠かつ難解な信条を掲げて設立されたきわめて特異な組織といえる。つまりそれは、ほとんど非現実的ともいえる神秘的な抽象概念に則って発足した組織なのである。こうした個人コレクションおよびグッゲンハイム美術館がともに目指していたものは、歴史、文化振興、あるいは視覚芸術において卓抜せるもの、といった観念に深く関与することであった。

個人コレクションが公的な美術館のコレクションへ変貌することは、特例的ではあるが美術館にとっては不可欠な移行であり、この過程なくして美術館は存在しえない。美術館は学芸上の考察に則った作品の



展示、およびその修復や保管などを日常の業務とする機関だが、そうした活動を通して、文化が生み出す有形の作品を直接目にするための環境を私たちに提供してくれる。それは美術館が果たす最たる社会的機能ともいえるだろう。世界は目まぐるしく変化し、過剰ともいえる視覚イメージは日常のなかに氾濫して、私たちの感覚を圧倒しつつある。しかし、そうした現実にあって刻々と育まれる文化の歴史を、本質的に認識し、正しく体験することを、美術館は現在の、そして未来の世代に保証してくれるのである。すなわちそれは、本来的に脆弱な美術作品を、嗜好の変転や時の経過がもたらす破損から守ってくれるものなのである。それゆえにこそ、美術館は私たちの社会にあって有意義な存在となっている。そうした観点からすると、「恒久性」と「卓越性」は美術館学という力学における最重要の試金石といえる。すなわちそれは、美術館運営という社会的役割や実践の中で反映されるべき、プロフェッショナルとしての第一義の尺度なのである。しかし一方で同時に美術館は、文化の発展の原動力ともいべき革命性や時代の変化にも鋭敏に反応しなければならない。そして当然のことながら、運営そのものを時代性を鑑みながら用心深く進めなければならないのである。「美術館に相応しい質」を備えた作品として選ばれるものは、ある時代のある瞬間にユニークな洞察を加えた作品といえるだろう。美術館とは、要するに古きものと新しきものとの間で、ダイナミックかつデリケートなバランスを保ち続けなければならない機関なのである。そうした際に個人コレクションが果たす役割の重要性は、強調されてもされすぎることはないだろう。それは作品と公的機関との間の架け橋として機能し、あるときは全面的に美術館へ委託され、またあるときは絶え間なく成長し展開し続ける美術館の収集活動の対象となる。個人的な興味や芸術観に則って、個人レベルで作品が集中的に収集され始めることは、最終的に公的なレベルの機関を強化することに繋がるプロセスの第一段階といえる。グッゲンハイム美術館が辿った歴史、そしてこのカタログにまとめられた今回の〈グッゲンハイム美術館名品展——ピカソからポロックまで〉は、ともにそうした特異なプロセスの豊かな変遷を、雄弁に物語るものなのである。

17世紀のオランダ絵画を専門とする高名な美術史家で、長年にわたってハーヴァード大学のフォッグ美術館の館長を務めてきたシーモア・スライヴ教授は、「優れた美術館コレクションは優れた個人コレクションを収蔵することによって形成される」とつねづね語ってきた。この言葉の裏には、管理運営上あるいは学芸上の配慮から、美術館自体がある特定の作家や傾向に深々とめりこむことは通常不可能である、という含意がある。つまり、美術館の館長や学芸員は職務上の責任において、慎重に多方面の知識を網羅するジェネラリストたらねばならない——それをひとりの美術館の専門家としてスライヴ教授は十分に認識している、ということである。公的財産の管理者である彼らは、情熱的、個性的、時に非理性的ともなりがちな特別な関与を、ある一定の作家や傾向に対して示してはならない。たとえそれが、焦点を絞り込ん



だ奥の深い独創的なコレクションの形成に繋がる関与だとしてもである。一方でまったく反対の立場にある個人コレクターたちは、公的な基金や組織の予算を使うわけではないので、作品購入に際して委員会や理事会などの承認を得る必要はいっさいない。その意味で彼らは、自分自身の個人的な視点で自在に作品を選ぶことができ、のちに歴史によって正当化されたり、あるいは僅か数年後に美術館入りを果たしたりするようなクオリティーをもつ貴重な作品を、特権的な状況下で収集することができるのである。グッゲンハイム美術館の歴史は、まさにこのような個人コレクション形成のプロセスを結集した例として眺めることができるだろう。それは基本的に六人の優れた個人コレクターたちが作り出した物語といえる——ソロモン・R.グッゲンハイム、ジャスティン・K.タンハウザー、カール・ニーレンドルフ、キャサリン・S.ドライアー、ペギー・グッゲンハイム、そして近年になって加わったシュゼッペ・パンツァ・ディ・ビウモ伯爵。彼らのコレクションがひとつに統合されることによって、19世紀末から20世紀にかけての美術を総観する、比類のない広がりや奥深さをもった偉大なコレクションが生まれることになったのである。

現在のグッゲンハイム美術館の収蔵品を構成するこれらの個人コレクションは、いずれも屈指のクオリティーを誇る名品群であるが、その点を除けば、それぞれのコレクションの発展の経緯には特に共通点は見られない。グッゲンハイム美術館自体のコレクション形成の歴史もまた、20世紀の主たる出来事と微妙に連鎖したさまざまな物語のアッサンブラージュといえる。それは、鮮明かつ劇的なイメージを今なお私たちに伝えている。——ソロモン・R.グッゲンハイムがドイツの男爵夫人ヒラ・リベイ・フォン・エーレンヴィーゼンの熱意に心打たれたこと、リベイがルドルフ・シュタイナーの哲学とワシリー・カンディンスキーの美学に心酔したこと、ベルリンとミュンヘンで第一期のタンハウザー・コレクションがナチスによって押収されたこと、ナチスのバリ侵攻数日前までペギー・グッゲンハイムが情熱的に傑作を買い集めたこと、ペギーがマックス・エルンストと結婚したことや、ジャクソン・ポロックを支援したこと、リベイとソロモン・R.グッゲンハイムがフランク・ロイド・ライトと協力関係を結んだこと、ジェイムズ・ジョンソン・スウィーニーがニューヨークの新美術館建設にあたって、設計の細部に関する論争をライトと繰り広げたこと、パンツァ・ディ・ビウモ伯爵が60年代のアメリカのミニマル・アートにカルヴァン主義的な情熱を注いだこと、などなどの物語である。このようにグッゲンハイム美術館の歴史は、過去の事実として振り返らない限り事実とは思えないようなドラマに溢れている。それらはどれひとつとして予知、予測しえなかった、きわめて異例の出来事なのである。しかしその結果は現在、私たちの目前にグッゲンハイム・コレクションとして厳然と存在している。それは紛れもなく世界一絢爛たる近・現代美術のコレクションのひとつであり、20世紀の文化史の主だった動向を理解し、保護し、提示してゆこうとする継続的な使命感に裏付けされた成果なのである。

本展〈グッゲンハイム美術館名品展——ピカソからポロックまで〉の準備に際して、私たちは以下のふた

つの指針を念頭に置いた。そのひとつは、最高のクオリティーの作品を出品するという基本方針に加えて、そのなかでも、コレクションそのものの歴史的なアイデンティティを如実に体現している作品を優先するという指針であり、もうひとつは、一般の日本人が特に期待していると思われる作品を、できるかぎりの確に含めるという指針である。とはいえ、このようなふたつの異なった指針をひとつの展覧会において実現することは、必ずしも容易なことではない。しかし、本展の場合は以下のふたつの点からそれが可能となった。第一に、グッゲンハイム財団のコレクション(主としてソロモン・R.グッゲンハイムと彼の姪ペギー・グッゲンハイムの個人コレクションが母体となっている)が、1910年から50年の間の前衛芸術の主たる動向を例証するような代表的作品を、もともと数多く含んでいるという点である。第二に、日本で一般公開されているコレクションのなかで最も欠落していると思われる部分が、まさしくこの時期の作品であるという点である。

もちろんグッゲンハイム財団のコレクションには、寄贈においてきわめて貴重な作品が数多く加えられ、また長年にわたって一定の方針のもとに新規の作品が購入され続けてきたため、印象派から現在に至るまでの傑作が、他にも多数含まれている。しかし今回の展覧会には、ソロモンとペギーのコレクション以外に含まれているそうした傑作は出品されていない。その理由は、傑作といわれる作品を無差別に集めただけの名作展ではなく、コレクションそのものの成り立ちにおいて核となっていたある種の理想を明示するような展覧会を、私たちが目指していたことにある。ひとつのコレクションの歴史を再現してみることから学びうる教訓は、あまたあると考えるためである。

こうした基本的な考え方に則って、私たちは作品選択に際しての指針を会場構成にも反映させるよう努めた。その際に、セゾン美術館という展示会場の特性や、独創的な個々の出品作品が備えているさまざまな異なった特徴を鑑みて、全体を調整する必要があったことは言うまでもない。

セゾン美術館の会場はふたつのフロアーにまたがっているため、相補的なふたつの展示方針を採用することが可能となった。すなわち、一階ではコレクションそのものの特徴を象徴的に提示する方針を採り、二階では伝統的、歴史的な視点から会場を構成する方針が採られたのである。こうしてまず一階の最初の展示室には、ソロモン・R.グッゲンハイムのコレクション(元来は「非対象絵画」のコレクションとして知られていた)にとって、歴史的な記章ともいえるべき存在であったロシア人画家、ワシリー・カンディンスキーの絵画17点が展示されている。そのなかには、1909年から13年にかけて彼が抽象絵画を展開させた時期に、その鍵となった重要な作品も含まれている。二階の展示室では前述のとおり、できるかぎり美術史の流れに沿った構成を考え、特定の前衛運動に属した作家の作品や、それぞれの時代に同類の文化層を背景として生まれた作品をひとまとめにするよう努めた。

しかし本展も含めて現実の展覧会では、いかなる概念上の作品配列も、実際の展示上の配列に同じ

く、相対的なものとならざるをえないことは言うまでもない。その意味で、歴史を雄弁に物語るような作品が数多く含まれているとはいえ、この展覧会が今世紀前半の50年間の前衛芸術の展開を、歴史的に系統だてて網羅しているとするのは誤りである。それはグッゲンハイムという「レンズ」を通して眺められた概観的なパノラマにすぎない。二階の展示室における美術史的な展示方針にしても、厳密な年代順の配列に固執しているわけではない。展示室ごとに、あるいはグループごとに作品を分類して実際に展示する作業は、作品の写真を本の中で紹介する作業とは完全に異なるのである。とはいえ、この〈グッゲンハイム美術館名品展——ピカソからポロックまで〉を訪れる人々が、20世紀美術の傑作の何点かを単に堪能するだけでなく、前衛芸術の歴史や、世界的に著名なこのコレクションの発展を左右してきた基本理念について、何がしかのことを学んでくれることを私たちは期待している。スペイン人パブロ・ピカソとともに前衛芸術の歴史の基盤ともなった序章が始まり、アメリカ人ジャクソン・ポロックとともに、この前衛芸術を再構築しようとする力強い推進力が生まれ、戦後のさらなる展開が始まった。私たちがこの展覧会の精神の象徴として、また展覧会の副題としてこの二人の作家の名前を掲げたのは、そのためである。そうした経緯をふまえたうえで、日本の人々がこの展覧会に共感を示してくれることを私たちは願っている。



## 美術館とその変遷

ウンベルト・エーコ

18世紀の画家ジョヴァンニ・パオロ・パンニーニが描くところの絵画ギャラリー、あの頭がくらくらしそうな光景を多くの人が覚えていると思う。広大なバロック風の部屋の高い壁に、ぎっしりと架けられたカンヴァス、しかも古代風の柱の間、あるいは格子天井の真下まで所狭しと飾られた絵画を。ところどころ彫像で区切られた、そうした空間の中に置かれた無数の絵画は、ほとんど柱頭やコーニスに押しつぶされんばかりである。壁面に長く、何段にも重ねて縦横に架けられた絵画は、まるで長い漫画のコマのようですらある。さらには床に積み重ねられたり、壁に立てかけられたりしている絵画も多い。悪夢としか思えないこうした過度の耽溺の向こう側に、緋の衣をまとった枢機卿、すなわち蒐集家の姿が見えるのだ。彼が自らもたらしたこの大混乱を、はたして誇りに思っているのか、あるいは困惑しているのか、判断は難しい。何故なら、そこにある絵画を一点一点作品としてゆっくりと鑑賞することは不可能であり、またこれらの蒐集品から感じられる印象は、ある種の騒々しいばかりの視覚的不協和音にすぎず、蒐集家の食欲さのたまものに他ならないからである。

コッレジオ・ロマーノ(現存せず)にあったといわれるキルヒャー神父の博物館も、おおよそこのようなものであったに違いない。おそらくは「びっくり箱」さながらの驚くべき蒐集品の部屋、その最も熱狂的な例といえるものだったろう。考古学的な発見物、異国趣味の掘り出し物、聞いたこともない珍奇な品々、一角獣の角、防腐処理済みのフェニックス等々がごちゃまぜに集められており、これらの品々は「驚異」の世紀の特色とされる、頭がくらくらするような不安定と落ち着きのない不釣合の感覚を、この学術的で情熱溢れたコレクションに与えていたと思われる。

パンニーニの絵画には芸術性こそないが、古代から現代に至るまで、すべての偉大な蒐集家に共通した側面、すなわち所有欲あるいは蒐集癖を、巧みな技術により迫真の筆使いで描写している。蒐集家は、所有せんがために隠し、かつ隠すために所有したのである。古代のこのようなコレクションは、現代の『ニューヨーク・タイムズ』紙の日曜版と同じことをしているともいえる。つまり、日曜版の情報量と内容はあまりにも膨大で、大仰に言えば何百ページにもわたるため、一週間かけても読み切れないという現象がおきているということである。

王侯貴族のコレクションでは、あたかも資産や神仏の偶像を集めるような勢いで作品が収集された。量への盲目的崇拜が、嗜好、審美眼を凌駕していたのである。蒐集家は、喩えるに、「性の狩人」(いわゆるプレイボーイ)のようだった。彼らは深い心の結びつきなどは無視し、相手かまわず、ともかくも自分の意のままになる女性のリストに、ひとりでも多くの女性を加えること、そのみに喜びを見出すといった類の人種である。

貴族である蒐集家は、金にあかせて、またある時には盗んでまでも、当時誰もが見ることすらできなか



った品々を独り占めにしたのであった。その後、市民階級の手による美術館が誕生して、一般人がこれら個人コレクションを鑑賞できるようになったにもかかわらず、美術館すらもまたもやフェティシズムの罪に陥ってしまうことになった。そして昔の王侯貴族さながら、ひたすら溜めこむことに打ち込んだのである。この意味で美術館は、訪れる人までをもこうした蒐集家病に感染させてしまうらしい。つまりそこを訪れる人々にも、自らが持つフェティシズム的、熱狂的な所有欲を——もちろん来館者にとってこれは視覚的で一過性の所有欲でしかないのだが——呼び起こさせるのである。美術館の中の全作品は、すべからず「見る」ことができるからには「鑑賞」されねばならぬものとなり、その結果、ゆったりと「楽しんで」鑑賞できる作品は皆無となってしまうことが往々にしてある。来館者は、まるで熱狂したレミング<sup>1)</sup>さながら、互いに足を踏まんばかりにひたすら定められた順路を入口から出口へと歩み続けるのである。そして二重の犠牲的儀式を行なうことになる。すなわち芸術愛好家である自分達に対する自殺行為と、彼らが愛しているはずの芸術作品に対する殺害行為のふたつである。

真の芸術愛好家は、こうした行動の愚かしさをすべて承知しているので、美術館を訪れても、一時に一点ないし二点の作品を鑑賞し、発見するにとどめておくのである。いずれにせよ、それらの作品が当然要求する情熱や注意力をもって作品を鑑賞するならば、他の作品を同様に見るための気力は残されていないというのが実情であろう。だからこそすぐれた美術館のほとんどが、喫茶室や庭園やショップなどを設けているのである。これらは、未だに美術館すなわち墓場と考えている人々の多くが思うように、消費者社会における妥協の産物ではなく、休息や小休止のための場なのである。時間をかけて見て回る人々に適切なペース、リズムを与え、また美術館が時として誘発する不健全なのだき趣味をやわらげてくれる場ともなり得るのである。

現代の美術館論によれば、美術館所蔵の宝を「隠す」というよりは「見せる」ための新しい方法が確立されている。つまり、ひとつのテーマに基づいた特別展や、取捨選択を可能にする変化に富んだ展示内容などである。優れた美術館では、何よりもゆっくりと作品を見て回ることができ、また見たくない作品を取捨選択する時間も与えられるものである。一例をあげると、グッゲンハイム美術館では館内の螺旋構造により、必然的に昇り勾配を上がってゆかなければならないことから、各人に最適のペースが生まれ、ひたすら先を急ぐといったことがないのである。

しかしたとえ今日、多くの美術館がかつての絵画ギャラリーや彫刻コレクションの抱えていた諸問題を解決し得たとしても、およそコレクションと名のつくすべてに本質的に内在する限界の問題は、未解決のままである。美術作品は特権的な場所に収蔵されてしまうのが普通であり、次の二種類の人々しか簡単に近づけない。原則として関心が薄い地元の人および旅行者である。旅行者は時間がないために、せいぜい



ソロモン・R. グッゲンハイム美術館内部  
*Photo: Robert E. Mates*



二、三時間、まるで空襲のようにわっと侵入してくる人達である。この限界というのは、従って展示されている作品のユニークさにかかっている。

こうしたことから、何年か前に高名な建築家のコンラッド・ヴァクスマンがひとつの提案をした。巡回美術館、巨大な移動コンテナ、一種のサーカスのテントである。テントの壁に最新かつ最高のプロジェクターを使って、実物大の美術作品を映し出そうというのである。こうすれば、地方都市に住む人々にも、一週間もあればルーヴル美術館やエルミタージュ美術館の傑作の数々を楽しんでもらえるのである。もちろんこの場合の作品は本物ではない。しかし何もないよりはずっと良いではないか。事実、フェアラにある形而上絵画美術館は、スライドのみの收藏ながら成功している。このように歴史的そして教育的配慮に基づく展示内容が上手に企画され、かつ優れた技術的手段が使われるならば、そこを訪れる人々は、オリジナルに基づいた一定水準の複製作品を充分理解し、楽しみ得るのである。何世代にもわたり音楽愛好家達は、今日ではとても認めがたいレヴェルの録音や素人による演奏を通して、各時代の傑作を見出し、楽しんできたではないか(しかも今日スカラ座やカーネギー・ホールに集まる聴衆、またはコンパクトディスクを買って聴けるような人々と比較しても、それら昔の愛好家達の、バッハ、ベートーヴェン、ヴェルディに対する理解力が劣っていたとは考えられない)。最近では、輸送の便が改良され、梱包の技術も進歩したおかげで、さらに新しい現象も起きている。すなわち美術館そのものが、オリジナル作品とともに移動するのである。今後こうした展開は一層盛んとなり、美術教育のあらゆる分野において大きな変化をもたらすことだろう。

しかしながら、私は安易な楽観主義を唱え、こうした新しい試みにも問題点のあることを否定するものではない。例えば観光がますます盛んになることから、芸術都市といわれる街に群衆が殺到することも問題のひとつである。巡回展を増加したとしても、こうした好ましくない殺到を緩和するどころか、かえって拍車をかけかねないのである。

しかしこの問題にはもうひとつの側面があり、それは現代が抱えている深刻な矛盾のひとつともいえる。批評家、歴史家、教育家、啓蒙政治家のすべては口を揃えて、レモンの花咲く国々へと芸術の旅に出かけ、スタンダー・シンドロームを増長させるような少数の幸運な金持ち紳士淑女にのみ、芸術作品を堪能させてはいけなく、と言い続けてきた。とはいえ、万民のための芸術という民主的な夢の実現が可能になってみると、万民というものはあまりにも多すぎるし、群衆は芸術の都、そしてそこに存在する数々の作品を、危機に陥れる危険な存在となり得ることに気付いたのである。

この矛盾の解決策は容易には見つからないだろう。だが、移動美術館や特別展の開催により、社会的階層によってではなく、熱意の度合によって訪れる人々を選別することが、ある程度は可能であることを忘

れてはならない。また願わくは、これら特別展などがすでに観光の名所となっている都市ではなく、辺鄙な地方で、未だ芸術作品に接する機会も少なく、新鮮な感動を期待できるような土地で、数多く開催されたいと思う。そうやってこそ、芸術は美術館から外へと足を踏み出すことになり、美術館自身も自らを解き放つこととなろう。

訳註

- 1) タビネズミ、時に大群で移動する。またその繁殖が極に達した場合、海に向かって大移動を起こし、多数が海中で溺死することでも有名、俗に「レミングの集団自殺」という。

(翻訳: 下坂優子)



## 美術館創世記：グッゲンハイムの遺産

トーマス・クレンズ

フランク・ロイド・ライトの設計によるかの有名な建物が1959年にオープンしたとき、グッゲンハイム美術館はすでに20年の歴史をもち、さらに30年以上にわたって収集したコレクションを保持していた。当初はヨーロッパの前衛芸術の傑作を集めた個人的なコレクションにすぎなかったものが、年月を経て、次第に芸術に関心をもつようになってきた大衆を啓蒙、教育するための専門機関へと発展していったのである。主としてアメリカ国内の美術を紹介するホイットニー美術館、あるいはモダニズム文化の流れを網羅するニューヨーク近代美術館など、同時代に創設されたニューヨークの他の美術館とは異なり、グッゲンハイム美術館は設立当初から、「美術における非対象性」というひとつの確固たる美学上のヴィジョンを掲げていた。このヴィジョン、すなわち純粋な抽象絵画という基本理念は、ヒラ・リベイによって明確に打ち出され、画家ワシリー・カンディンスキーによって具体的に提示され、ソロモン・R. グッゲンハイムによって財政的に支援された。こうしてグッゲンハイム美術館は、特異でありながらも目を見はるような作品、数々の絵画やドローイングの傑作を収集してゆくことになったのである。

美術館名にその名が冠されている創立者のソロモン・R. グッゲンハイムは、19世紀にアメリカの鉱山業で財を成したスイス系の富豪の家に生まれた。教養ある裕福な名門の常として、グッゲンハイムとその夫人アイリーン・ロスチャイルドは慈善の精神や芸術的な鑑識眼を養う教育を受け、フランドル派の絵画を含む古典的大家の作品やアメリカの風景画、フランス・バルビゾン派の油彩画、あるいはオーデュボンの版画や東洋の彩飾写本などといった美術作品を収集する、熱心な芸術のパトロンとなった。ヘンリー・フリックやJ.P.モルガンといった実業家によるアメリカの模範的な美術コレクションに触発され、それに倣おうとしたグッゲンハイムは、専門知識の欠如や、漠然とした嗜好、そして競争の激しい美術市場への参加が比較的遅かったことなどによって、作品収集を進めてゆく上での指針をもちかねていた。しかしながらグッゲンハイムの美術の嗜好は、ドイツの若き男爵夫人、ヒラ・リベイ・フォン・エーレンヴィーゼンと1927年に出会うことによって大きく変わった。彼女は、同時代のヨーロッパ絵画のなかでも最も実験的な動向に彼を引き合わせたのである。プロシア軍人の令嬢ヒラ・リベイは、幼い頃から美術と音楽を学び、優れた木版画家および画家となった。卓抜した肖像画家であったにもかかわらず、リベイは最終的にヨーロッパ美術のなかでも最も急進的な動向に惹きつけられていった。前衛芸術の世界に初めて彼女を招き入れたのは、1915年から17年までの間リベイに求婚し続けていたダダの芸術家、ジャン・アルプであった。例えば1916年のクリスマスに、彼はカンディンスキーの著作『芸術における精神的なもの』を彼女に贈り、またその年、ベルリンのデア・シュトゥルム画廊のオーナー、ヘルヴァルト・ヴァルデンを引き合わせている。彼女は1917年、この画廊での展覧会に自らの絵画を出品した。同じ展覧会に出品していたロベール・ドローネー、アルベール・グレーズ、カンディンスキー、なかでも永年の親友および恋人となったルドルフ・パウアーなどの芸術家に感銘

ヒラ・リベイ  
Photo: from the Archives of the Solomon R. Guggenheim Museum



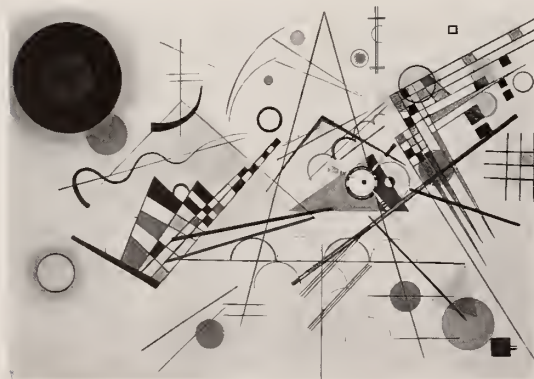


を受けたリベイは、美術における非対象性の概念を様式の上でも、思想の上でも信奉するようになった。現実世界に存在する形態を美的に抽象化した絵画と、純粹に美的な結晶である非対象の抽象絵画を区別して、リベイは神秘的な要素に満ちていると信じた後者に身を捧げた。14歳の時ルドルフ・シュタイナーのもとで学んだ難解な神智学も、生涯にわたって芸術における精神性を探求した彼女の思想の形成に深く寄与したと思われる。

「非対象(ノン・オブジェクティブ)」という言葉はドイツ語の「ゲーゲンシュタントロス」をリベイが翻訳したものである。これは文字通り「対象がない」ことを言う。カンディンスキーの論文のなかにも記され、またバウアーとリベイの間に交わされた書簡にも頻繁に現われるこの言葉は、彼女にとって最も高尚な美的、精神的原理の統一体を意味するようになった。自らの芸術的使命を明らかにしたのち、数年経ってからリベイは書いている。「歴史が始まって以来、物質性から精神性への発展において、対象性から非対象性への絵画の展開ほど重要なものが他にあるだろうか。人間は創造力豊かなものとして運命づけられ、精神性を深めてゆくことを宿命として負っているのである。それゆえ偉大な芸術、すなわち素晴らしい非対象絵画の傑作を通し、人間性はより優れた直感的能力を備え、発揮するようになるのだ。」<sup>1)</sup>

1927年、リベイがアメリカに移住する際に堅く心に決めていたのは、非対象美術のコレクションを確立することであった。その年ソロモン・R. グッゲンハイムの肖像画を依頼されたリベイは、自身が深く傾倒していた非対象美術を広めてゆくため、啓蒙活動を始めた。リベイの熱意に刺激され、また収集の対象としてさほど注目を浴びていなかった美術の分野を開拓できるという考えに魅了され、グッゲンハイムは1929年から、非対象美術の作品を計画的に購入し始めた。

ワシリー・カンディンスキー、《コンポジション 8》、1923年7月  
Photo: David Heald



アイリーン・グッゲンハイム、ワシリー・カンディンスキー、ヒラ・リベイ、ソロモン・R. グッゲンハイム(左から)、バウハウス・デッサウ校のカンディンスキーの住居にて、1930年夏  
Photo: from the Archives of the Solomon R. Guggenheim Museum





1929年春、グッゲンハイム夫妻はリベイを伴ってヨーロッパ旅行に出かけた。デッサウのアトリエでカンディンスキーに紹介されたグッゲンハイムは、重要な油彩画《コンポジション 8》(1923年制作)を購入した。これはのちに彼のコレクションに入る150点余りにのぼるカンディンスキーの作品の購入第一号となった。パウアーの制作費を全面的に援助し、彼の作品をコレクションに加えてゆく報酬として、月々の収入を彼に与える約束をグッゲンハイムにとりつけるなど、リベイは自らの非対象美術のヴィジョンのなかでパウアーを特別な地位に置いていたが、最終的にコレクションの方向を定めたのはカンディンスキーの作品の存在であった。

ロシア生まれのワシリー・カンディンスキーは、純粋な非再現的絵画の先駆ともいべき芸術家と考えられている。大胆に交わる線や対照的な形態が描かれた色彩豊かなカンヴァスは、有名な彼の著作『芸術における精神的なもの』(1911年)や『点・線から面へ』(1926年)において定義されている抽象性の哲学を明確に体现している。リベイと同様、ルドルフ・シュタイナーの神智学や、象徴主義とそれに先立つロマン派、フランスのフォーヴィスムやドイツ表現主義の画家たちが示した強烈かつ直接的な新しい視点、あるいはアルノルト・シェーンベルクの無調音楽などに啓発され、カンディンスキーは彼のいうところの精神的な調和と共鳴する絵画技法を編み出した。色彩を音楽の諧調に、形態を特定の感情になぞらえることにより、彼は作家自身の「内なる必然性」といふべきものを表現する手段を提示した。カンディンスキーの非再現的な形態は、実際には文学や生物学上の現象から引用されたモデルを抽象化したものであることが研究者により立証されているが、論文に表わされた彼の思想や想像力を喚起するその作品は、ヒラ・リベイ自身が画家として目指していたもの、あるいは非対象美術のキュレーターとして希求していたものを、まさに具現していたのである。

カンディンスキーやパウアーの作品のほか、初期に購入された作品のなかには、ラスロ・モホリ＝ナジ、フェルナン・レジェ、ドローネー、グレーズ、マルク・シャガール、アメデオ・モディリアーニなどの作品がある。プラザ・ホテル内のグッゲンハイムの私室の壁は、まもなく新しいコレクションで一杯になった。当然のことながら彼はこれらの作品を一般公開しようと思いつき、1937年に「芸術の振興、奨励、教育と大衆の啓蒙」<sup>2)</sup>を目的としたソロモン・R. グッゲンハイム財団を創設した。財団の発足とともに、グッゲンハイムは増え続けるコレクションを管理するために美術館建設の構想を立てる。彼の意図を知ったヒラ・リベイは、この夢を最良のかたちで実現できるよう計画を練り始めた。1930年代以降の彼女の書簡は、非対象美術の「神殿」を建設するための提案で満ち溢れている。計画のなかにはフレデリック・キースラーとエドモンド・ケルナーの設計でロックフェラー・センターに展示場を作ることや、グッゲンハイムが土地を所有するサウスキャロライナ州のチャールストンにそれを移設すること、また1939年のニューヨーク万国博覧会において円形



非対象絵画美術館，東54丁目24番地  
Photo: from the Archives of the Solomon R. Guggenheim Museum

パヴィリオンを特設し、そこでデビューを飾ることなどが含まれていた。結局1939年、グッゲンハイムは東54丁目にあった元自動車展示場の建物を借り受け、建築家のウィリアム・ムーシェンハイムの助けを借りたりベイが、機能的な仮設展示スペースに改築して、「非対象絵画美術館」が開設されることになった。新しい美術館には、非対象美術のなかでも最も純粋にこの傾向を体現している作品だけを選んで展示し、通常の抽象作品やこの頃すでにコレクションに加えられていた先駆的な前衛芸術家の作品は、プラザ・ホテルの私室に残された。美術館の初代館長に就任したりベイは、展示室の壁面をひだつきのペロア生地で装飾し、床を厚地のグレーの絨毯で覆った。ピロード張りの凝った椅子、微妙な間接照明、ショパンとバッハのレコード音楽、室内で焚かれた香などは、訪れる人々に精神面での啓発と審美的な快楽を与えるための工夫であった。この美術館は大成功を収め、のちにリベイが歓迎し、支援し、その作品を展示することになったアメリカの若手抽象作家たちの多くを魅了した。

旺盛な行動力と決断力を兼ね備えたりベイは、東54丁目の展示室でさまざまな美術展を企画すると同時に、グッゲンハイムのコレクションをもとにした巡回展を計画、実施した。チャールストンのギブス美術画廊(1936年3月1日～4月12日)、フィラデルフィアのアート・アライアンス(1937年2月8日～28日)、およびボルティモア美術館(1939年1月6日～29日)で行なわれた巡回展のために、財団は非対象美術の理論と目標についてリベイが書いた教育的小論を掲載したカタログを出版した。この小論は、彼女が形而上的な思考に心酔し、歴史や文化の目的論的な進歩を決然と信奉していたことを示している。リベイの表明は今日では時代遅れに聞こえるかもしれないが、このようなモダニズム特有の発想に共鳴した彼女の著作は、その時代の注目すべき記録資料として依然貴重なものである。

1943年にヒラ・リベイは、その頃にはすでに華々しい活動を展開していた非対象絵画美術館の要請に応じて、グッゲンハイム・コレクション全体を収蔵し、財団の諸活動を円滑に進めるために、常設の建物を建設する計画をスタートさせた。このプロジェクトのため、リベイはただちに有名なアメリカの建築家、フランク・ロイド・ライトに設計を依頼することを決定した(この依頼については明らかにアイリーン・グッゲンハイムの賛助を受けている)。1910年にベルリンで開かれたライトの展覧会を見て、また彼の著作を読んで、リベイは彼の芸術性と表現方法に自らと同質の精神を見出していたのである。有機的建築に関するライトの記述は、彼女が信奉していた芸術、つまり創造者の魂を率直に表現したかのような倫理的、ユートピア的含蓄に富んだ革新的な芸術を思い起こさせる。ライトは次のように語っている。「地面から光の中へ——そうです。建物はそうに造られるべきなのです！建物ばかりではありません。私たちはそうに有機的な社会を造るべきなのです。さもなくば有機的な建築などはありません！……建築を愛する私たち、音楽や絵画や彫刻、あるいは生命そのもの——何であれそうしたもののなかに見出される偉大な構造の感

性を、すべて建築として捉えている私たちは、ある意味で媒介者、もしくは伝導者として振舞わなければならないのです。」<sup>3)</sup>

ライトに宛てた最初の手紙の中で、リベイは彼の力強い芸術的感性と、統合的な有機的環境を設計せんとする確固たる意志に訴えて、次のように書いている。「私たちの非対象絵画コレクションを収蔵する建物の建築について、ぜひニューヨークにいらして私と話し合う機会を作っていただきたいと存じます。この傑作の数々は、それぞれ空間の中のしかるべき場に配置されなければなりません。そしてあなたこそ、その可能性を探って下さる唯一の方だと確信しています。これらの絵画はいわゆるイーゼル絵画ではありません。それは秩序そのものであり、新しい秩序をも生み出す作品です。収められた空間に呼応して姿を変え、それを修正しさえするのです……私は挑戦する人、空間を愛する人、独創的な人、勇気をもって実験を試みることのできる人、聡明な人を必要としています……精神的なものの神殿、モニュメントを建設したいのです！そしてあなたのご助力こそが、それを実現させるものだと思うのです……」<sup>4)</sup>

この最初の手紙を皮切りに、ライトとリベイの間で頻繁な、熱意に溢れた書簡のやりとりが始まり、1959年にライトが亡くなるまでそれは続いた。この年は美術館の建物が落成した年でもあった。何十通にもものほる手紙には、16年間にわたって進められた美術館建設の過程で、コンセプトやデザイン、実際の構造などが幾度となく変更された事実がうかがえると同時に、美術や建築に関する二人のユニークな哲学や思想も記されている。

1943年6月にフランク・ロイド・ライトと財団の間で契約の署名が交わされてまもなく、建物の形態と構造は周囲の環境に合わせて考えられるべきであるという信念をもっていたライトは、適切と思われる用地の選定に取りかかった。候補地として、ハドソン川を見おろすブロンクス、リバーデールの緑豊かな土地、ニューヨーク近代美術館に隣接する西54丁目の一角、およびマディソン街東37丁目の一区画などが挙げられた。1944年には、螺旋構造の建物のプランが浮かび上がってきた。螺旋形は、ライトが1924年にメリーランド州のゴードン・ストロング・プラネタリウムのデザインに初めて取り入れ、のちにはサンフランシスコのV. C. モリスの店舗において実際に形となったモチーフである。リベイへの手紙の中で彼は「美術館は下方から上方にかけてバランスよく延びたひとつのフロアであるべきです。どこにも切れ目があってはなりません。」<sup>5)</sup>と説明している。その間に財団は、当時6階建の住宅が建っていた東88丁目と89丁目の間の五番街の土地を購入していた。1947年から56年まで、コレクションはここに収蔵、展示されることになった。1956年に工事が開始されると、コレクションは東72丁目7番地に再び移された。リベイは東54丁目の建物があった神殿を思わせる雰囲気や、五番街の新しい空間にも再現させようとした。豪華な額縁に入れられたパウアーやカンディンスキーの作品は、グレーの布張りの壁に展示された。リベイは低い位置に架けられた

非対象絵画美術館, 5番街1071番地, 1948年頃  
Photo: from the Archives of the Solomon R. Guggenheim Museum





ワシリー・カンディンスキー回顧展、非対象絵画美術館、  
東54丁目24番地、1945年

Photo. from the Archives of the Solomon R. Guggenheim Museum



絵画は物理的、精神的経験を観る者に与え、床すれすれにキャンバスを掛ける展示方法を用いたところ、「……絵をうまく見ることができるのは、カーペットにとまったハエだけである……」と『サタデー・レビュー』で批判された。<sup>6)</sup>

1945年にライトは、「ザ・モダン・ギャラリー」と称する建物の最初のプレキシグラス模型を完成させた。ライトが頭に描いていた革新的、急進的なデザイン、および装飾的で不自然な雰囲気をもった五番街の元住宅の建物とは正反対の建築理念が、この模型によって明らかにされた。コンクリート製の切れ目の無い傾斜路が、約100フィート(30メートル)の高さにあるガラスの天窗に向かって螺旋状に延びるライトの美術館プランは、展示スペースの新しい可能性を示すものとなった。全長にわたってこの傾斜路に隣接している壁がんなような個々の空間が、主たる展示スペースとなっている。ニューヨークの碁盤の目のような区画に合わせた長方形の基礎部分に、キャンティレヴァー構造の巨大な螺旋形の建物が屹立している。はじめはリベイの住居として設計され、今は「モニター・ビルディング」として知られている小さな円柱形の管理用棟が、これにつながっている。建物全体にわたって中心的なモチーフとなっている円形は、窓の格子の細部の装飾や、テラゾー(訳註:代理石などの碎石をちりばめた研ぎ出しモルタルのことをいい、通例床に用いる。)の床、外部の舗床、そしてエレベーター・シャフトといったような内部構造にまで使われている。美術館の中心部は円柱形の吹き抜けになっていて、建物の内部全体を見渡せるようになっており、来館者は館内のどの地点にいても、自分たちがどこに向かっているのか、どこを通過して来たのかを知ることができる。また傾斜路を降りながら絵画を鑑賞することができ、すでに目にした作品も改めて同時に眺めることができる。この美術館のために描かれた初期のデザインから、ライトのインスピレーションの源泉をはっきりとつかむことができる。上方に向かって延びている螺旋は、祈りの場所だった古代メソポタミアの階段状神殿ジグuratを、ライトが曲線的に解釈したものである。おそらく彼は「非対象絵画の神殿」の建設を望んだりベイの思いを念頭に置き、この形態を選んだものと思われる。しかしながら、ライトの建築がもつ社会的意味

合いにも注目しなければならない。リベイトライトはしばしば瞑想の場としての美術館の役割を論じていたが、一方でライトの方は、公共的な目的をも果たしうる場として美術館を考えていた。通り抜けできるオープンな車寄せ、円を描く傾斜路、庭、取り払われた間仕切り、カフェ、地下の講堂など、すべての要素は間断なく人の流れを誘導するよう設計されていた。そこでは従来の近代的な美術館建築がもつ白く四角い環境とは反対に、流動性や動き、絶え間なく変化する光景などに重きが置かれていたのである。

1946年、新美術館の建設がいよいよもって急務となりつつあった時期、外観と内部の模型が報道関係者に公開されることになった。『ライフ』誌は電気配線や模造装飾の付いたライトの建築模型の写真を2ページ見開きで特集した。「新美術館はニューヨークで最も風変わりな建物になる」という見出しで書かれた記事は、完成する前からこの螺旋構造の建物の存在を、良い意味でも悪い意味でも世に知らしめることになった。そんななかでライトは1952年、ニューヨーク近代美術館の建築・デザイン部門のディレクターで、



フランク・ロイド・ライト、ヒラ・リベイト、ソロモン・R. グッゲンハイム(左から)、美術館の模型を前に、1945年  
Photo: from the Archives of the Solomon R. Guggenheim Museum





建設中のソロモン・R. グッゲンハイム美術館, 1956年頃  
Photo: William H. Short



建設中のソロモン・R. グッゲンハイム美術館, 1957-58年頃  
Photo: William H. Short

建設中のソロモン・R. グッゲンハイム美術館, 1958-59年頃  
Photo: William H. Short



建築家でもあるフィリップ・ジョンソンから次のような提案を受け取った。「ニューヨーク近代美術館はあなたのデザインを展覧する個展を開くことで、あなたの設計する美術館に対して正式な祝辞を述べたいと考えます……一般の人々もこの展覧会に大きな興味を覚えることでしょし、グッゲンハイム財団にとっても良い宣伝となることでしょう。」<sup>7)</sup>

ライトは彼に同意したが、この展覧会は結局開催されなかった。そして一般の人々はこの建物の完成を、さらに7年もの間待つことになった。竣工までにこれほどの時間を要した原因はいくつかあったが、途中で用地が拡張されたこともそのひとつである。東89丁目と88丁目の角地が(それぞれ1948年と51年に)購入された際、螺旋の構造は基本的に変わらなかったものの、ライトは建築プランに大きな修正を加えたのである。戦後のインフレを理由に故意に建設を遅らせていたソロモン・R. グッゲンハイムが1949年に亡くなると、美術館の新体制が整うまで、さらに工事は延期された。増大する一方の建設費を憂慮して、空前絶後の規模のプロジェクトへ抵抗を見せ始めた美術館の理事に対し、ライトは、このプロジェクトはソロモン・R. グッゲンハイムを記念する建物として、捉え直されるべきだと巧みに提議した。そして美術館は1952年、正式にソロモン・R. グッゲンハイム美術館と改名されることになった。

専門分野を厳密に限定していることを示す「非対象絵画美術館」という名称から、より普遍的で、記念碑的な意味合いをもつ「ソロモン・R. グッゲンハイム美術館」へ名称が変更されたことは、創立者の死とほぼ同時期に、美術館の基本方針のいくつかが修正されたことを反映している。1948年、美術館はドイツ絵画を専門に扱っていたニューヨークの画商カール・ニーレンドルフの遺産をそっくり購入した。これによって18点のカンディンスキー、110点のクレー、6点のシャガール、12点のファイニンガーを含むおよそ730点の作品がコレクションに加えられることになった。ニーレンドルフの遺産が、コレクション拡大に貢献したということ以上に、美術館の将来にとって決定的な意味をもっていたのは、そのなかに表現主義やシュルレアリスムの重要な作品が含まれており、なかでもオスカー・ココシュカの名作《さまよえる騎士》(cat.no.71)などがその後の作品収集の視点を拡張するきっかけとなったことである。

1950年代初頭、美術館の企画の閉鎖性は各方面から批判されていた。ヒラ・リベイは台頭してくる若手芸術家たちを常に受け容れ、支援してきたが、彼女の抱いていた非対象絵画の基準は許容範囲が狭く、偏りすぎていると多くの人が見なしていたのである。1951年、『ニューヨーク・タイムズ』紙の美術評論家エイリーン・ローシュハイム(のちのエイリーン・B.サーリネン)は、グッゲンハイム美術館が「教育機関として免税措置を受けることは正当か」という疑問を投げかけ、また、「そこは神秘的言語が話される秘教的、オカルト的な空間」<sup>8)</sup>と評した。このような深刻な諫言を受けて、当時の財団総裁ハリー・F.グッゲンハイムは、「有対象」な近・現代美術の作品も含めて展覧してゆくという企画方針の修正を表明した。<sup>9)</sup> リベイの指揮

下に美術館があるかぎり、展覧方針の真の改革はもたらされないと実感した理事たちは、彼女の辞職を要求し、彼女は1952年3月に辞任することになった。7カ月後、ジェイムズ・ジョンソン・スウィーニーが彼女の後任として館長職に収まることが発表された。ニューヨーク近代美術館の絵画・彫刻部門のディレクターを務めたスウィーニーは、非対象に限らず近・現代美術のさまざまな動向の作品を収集してゆく方針を掲げ、学芸的な面においても、また美術館運営という点においても、リベイよりも幅広い感性をもってその任務に取り組んだ。リベイが「具体的物質」であるがゆえに彫刻の価値を認めなかったことから、コレクションには彫刻作品がほとんど収められていなかった。こういった欠陥を補正するために、スウィーニーは積極的な購入計画を展開した。1960年に辞任するまで、11点のブランクーシ、3点のアルキベンコ、7点のカルダー、そしてマックス・エルンストやアルベルト・ジャコメッティのブロンズ彫刻を購入し、またそのほかの重要作品としては、ポール・セザンヌの《腕を組む男》やジャクソン・ポロック、フランツ・クライン、ウィレム・デ・クーニングなどの抽象表現主義絵画をコレクションに加えた。スウィーニーが購入した作品のほか、美術館はマルセル・デュシャンと共同で「ソシエテ・アノニム」を設立したキャサリン・S.ドライアーの遺産28作品を遺贈されている。このうち最も重要な作品として、ブランクーシの《フランスの少女》(1914-18年制作)、アルキベンコのブロンズ作品(1919年制作)、モンドリアンの《コンポジション》(1929年制作)、グリスの無題の静物画(1916年制作)、そして1920年代初期のシュヴィッターズのコラージュ3点などが挙げられる。

スウィーニーが館長就任とともにすぐさま着手した大改革は、作品購入方針の変更だけにとどまらなかった。就任したその日にヒラ・リベイのもとで働いていたスタッフのうち10人が解雇された。<sup>10)</sup> 美術館運営の専門家スウィーニーはただちにレジストラを採用し、作品修復のプログラムをスタートさせたほか、写真部門を新設し、図書室を拡張した。また館内展示室の大改装が行なわれ、ビロードのカーテンが取り払われた清潔な白い壁には、金や銀の華美な装飾付きの木製額縁から解放された絵画が架けられた。さらにスウィーニーは、倉庫やブラザ・ホテルの私室に放置されたままになっていた数多くの有対象絵画の傑作を救い出し、就任後まもなくしてシリーズで開いた〈名品展〉の目玉とした。コレクションを主体とした美術展と交互するかたちでスウィーニーが企画した特別展は、高い評価を得ている。そのなかにはアメリカでは初めてのロベール・ドローネーの大個展、ブランクーシの彫刻の初の回顧展、そして美術館として初めて包括的に作品を展覧したジャコメッティの個展などがあった(三展とも1955年開催)。さらにスウィーニーは、重要ではあるがそれほど高額ではない作品を集めた展覧会を企画し、近・現代美術のコレクションを持たないアメリカの小さな美術館や大学のギャラリーに、6カ月から9カ月の期間貸し出した。この企画は実践を重ねてさらに洗練され、1980年代には「グッゲンハイム・コレクション・シェアリング・プログラム」として完全化されている。

革新的ではあるが限定されたヴィジョンしかもっていなかったソロモン・R. グッゲンハイムの理想と、彼が刷新した一連の方針とをどう一致させたのかという『ニューヨーク・タイムズ』紙の質問に答えて、「……『非対象』は言葉の上での迷妄である。」とスウィーニーは述べている。「グッゲンハイムが収蔵する傑作の重要性は、作品そのものの本質的な美的価値にあるのであって、用語上の分類に適合することにあるわけではない——とスウィーニーは確信している。これこそはさらに注目すべき点である。」と記事は続いている。<sup>11)</sup>

スウィーニー流の展示方法は、主題上あるいは概念上の細分化によるのではなく、作品同士が生み出す様式的、すなわち視覚的な相互関係を重視したものであった。例えば彼は、美術作品は自ら語り、それ自体として存在するものであるから、教示的な解説パネルで補足する必要はないとした。彼は次のように語っている。「作品と作品の間の位置関係や力関係を頭に入れながら展示すると、知識をもっているだけでは理解できない視覚的な対比が明確になります。このような相互関係や対照関係こそ、年代的、史的論拠よりも、はるかに重要な視点を我々に与えるものなのです。」<sup>12)</sup>

新美術館に関してスウィーニーとライトの意見が激しく対立した点が、この展示方法にあった。当初、美術館の環境に対するスウィーニーの実用主義的な意見は、美術館を瞑想、リラックス、芸術体験のための安息の場であるとするライトの考え方と真っ向から対立した。両者の間で交わされた書簡には、建築の細部だけでなく、美術館の果たす役割についてしばしば闘わされた辛辣な論争が記録されている。ライトにとって好運だったのは、ハリー・グッゲンハイムとその夫人アリシアが味方に付いてくれたことである。夫妻はスウィーニーの進める抜本的な改革を支持してはいたが、ソロモン・R. グッゲンハイムとリベイが抱いていた新美術館建設の夢を受け継いでもいた。管理部門のオフィスや、近代的、専門的な美術館には不可欠の修復部門、写真部門、作業用のスペースなどの拡充をスウィーニーが何度も要求した際には、ライトは彼の要望に応える努力をした。しかしライトは、自然光を採り入れるデザインや緩やかに傾斜のついた展示室の壁面、彼が選択した全体の色調については、館長の反対意見を聴き入れなかった。スウィーニーが美術館の内装プランに従うつもりがないことを知ると、ライトは展示の様子がうかがえる一連の立面図を準備した。「入口」から始まって「水彩の世界」、「アヴェレージ——彫刻と絵画」、「道程」、そして「名作の部屋」へというように、それぞれの展示室に名称が与えられている立面図は、ライトが思い描いた展示例の順路を図式化したものであった。ライトはこれら一連の立面図に「ソロモン・R. グッゲンハイム美術館：三次元空間におけるひとつの試み」という小論を添えて、美術館の理事をはじめさまざまな建築雑誌に配布し、彼の意図を広めようとした。この設計図においてライトが特に強く主張したのは、ガラスのドームから、そして螺旋状の外壁に沿って開いた細い帯状のガラスの隙間を通して作品のうしろから入ってくる自然光





フランク・ロイド・ライト, ソロモン・R. グッゲンハイム  
美術館にて  
*Photo: William H. Short*

フランク・ロイド・ライト、*「生ける建築の60年：フランク・ロイド・ライトの業績展」*の仮設展示館内、美術館の模型の前で、1953年  
Photo. Pedro Guerrero



であった。彼はまた、降り注ぐ光をとらえて屈折させ、自然が作り出すスポットライトのような効果を出すために、天窗下の壁に鏡を取り付けたいと考えていた。人工の光は天候の悪いときや夜間にのみ使用されることになる。この照明計画を弁護するため、1955年スウィーニーへ宛てた手紙に、ライトはいつもの激しい口調で次のように書いている。「ご承知のようにグッゲンハイム美術館の長所は、作家自身が見ていたとおりの移ろいゆく光の中で、そうした光の中で見られるべくして生まれた作品を、正しく、つまり『あるがままの姿で』鑑賞できる空間であるという点にあります。人間性豊かな人ならば、固定された光の中にある絵画は『固定された』絵画にすぎないと思うことでしょう！ このように固定されることが理想であるとする、それはつまり死が人間の理想の状態だということになります。そこはモルグ(死体置き場)となってしまうのです！」<sup>13)</sup>

螺旋状の傾斜路に沿った絵画の展示プランは、ライトの立面図で明らかにされている。そこではカンヴァスが、緩やかに傾斜した床と壁を背景に、まるでイーゼルの上に置かれているかのように少しうしろに反って展示されていた。ライトは観る者と絵画との距離を狭くすることによって、この建築のなかで彼が徹底的に追究していた等身大(ヒューマン・スケール)の概念が具現され考えた。スウィーニーと理事たちは、この意図に従えば絵画が建築に従属しかねないと懸念し、それよりは壁から突き出た棒状の支えに絵画を架けて、壁から「浮かび上がらせたい」と思った。自分の案を弁明するためにライトは再度ハリー・グッゲン



ハイムに対して、「美術の世界にかつて一度も存在したことなかった、途切れることのない流れのある、美しいシンフォニーとしての建物と絵画」を考えているのだと説明した。<sup>14)</sup> このような理論上の闘いは、内装の色彩選びにも及んだ。ライトが壁を柔らかいアイボリーにしようと考えていたのに対し、スウィーニーをはじめとする管理側は建築家の落胆をよそに純白を好んだ。ライトは説得力のある大袈裟な文体でこの件について考えを綴った。「色彩の中でも最も自己主張の強い白は全色を混ぜ合わせてできる色で、そこに強い光が当たると死人のような色調が生まれます。そうした白をデリケートな絵画の背景に無理に使用するということは、音楽でいえばオーケストラの基音を高いハ調にとるようなものです。耳が遠い人は別として、これが音楽そのものを破壊するということは容易にわかるはずです。色盲の人は別として、絵画のもつ繊細な色彩にとって、背景の白が破壊的であることは一目瞭然なのです。背景の方が表面になってしまふ。そしてさまざまな色彩や明暗のバランスも、死人の顔にとってかわられる悲劇が起こってしまうのです。しかし柔らかなアイボリーなら……競合反応を起こさず、共鳴しながらも決して目立たない背景になります……」<sup>15)</sup>

自身のデザイン、建築論を擁護して、冴え渡る口調でライトが闘わせたこの論争は、グッゲンハイム美術館開館の半年前、1959年4月に彼が亡くなるまで続いた。

スウィーニーとライトが敵対関係にあったにもかかわらず、1953年にグッゲンハイム美術館はライトの業績を称える海外巡回展を行なった。組み立てが簡易でコストの低いユーソニアン・ハウスの例としてライトが設計した7,300平方フィートの仮設展示館の中に、60年間のキャリアのなかで彼が完成させたさまざまな建築やプロジェクトが多角的に展示された。そのなかにはグッゲンハイム美術館の模型も含まれていたが、その内容が明らかになると、人々は設計段階のこの建物に興味をかきたてられた。当時の『ニューヨーク・タイムズ』紙は、52日間の会期中80,241人の観客が同展を訪れたと報じている。エイリーン・B.サーリネンは「グッゲンハイムは五番街東89丁目の一角を、少なくともこの時期、アメリカで最も活気に満ちた現代美術館にしてしまった。」と書いた。<sup>16)</sup>

1959年10月21日、ライト設計によるグッゲンハイム美術館は開館した。その建築を肌で感じ、グッゲンハイム・コレクションから選び抜かれた傑作による開館記念展を見ようと、大勢の人が列に並んだ。オープン初日だけで約3,000人が来館したと新聞は報道している。ライトの建築に対する意見は全般的に好意的ではあったが、構造に関してはコメントが差し控えられたようである。多くの美術評論家はこの建築そのものが彫刻の傑作であると賞賛する一方で、このような威圧的な構造物の中で、美術作品は自律性を保てるのかと危ぶむ声もあった。両極端な例を挙げると、『アーキテクチュラル・フォーラム』誌にエミリー・ジェノーアーは、美術館は「アメリカ随一の美しい建物となった……展示されている絵画から主役の座を一分た

新美術館の〈開館記念展〉に入場するため列を成す  
人々、1959年10月  
Photo: Robert E. Mates



りとも奪うことは無い……」と書き、別の見方として『ニューヨーク・タイムズ』紙のエイダ・ルイズ・ハクスタブルの記事は、「この建築は美術館などではなく、フランク・ロイド・ライトの記念碑以外の何物でもない……」と述べている。<sup>17)</sup> 工事の終わる2,3年前頃から、ライトはこの建物を「アーキミュージアム(建築・美術館)」と呼び始めて、理事の間にかかなりの警戒心を呼び起こしていたが、それは後になって評論家の見解を裏付ける言動として取り上げられたにすぎなかった。しかし時が経つにつれ、芸術家や学芸員たちはこの特異なスペースでさまざまな試みが実践できることに気が付き始めた。ライトが意図していたように、包み込むような純粋な曲線のみで構築された内部空間は、展示方法、展覧会、美術鑑賞の新しい可能性を示唆したのである。

開館後まもなく、ジェイムズ・ジョンソン・スウィーニーは館長の職を辞し、1961年トーマス・M.メッサーが新館長に就任した。メッサーの就任に先立って、ミネアポリスのウォーカー・アート・センター所長を務めて

いたH.H.アーナソンが理事および美術館運営担当の副総裁に就任した。彼は新しい運営体制が確立するまで、美術館の諸事一般を監督するよう依頼されたのである。グッゲンハイムに在籍した間、アーナソンは数々の重要な美術展を企画し、フィリップ・ガストンの回顧展やニューヨークでは初めてとなった抽象表現主義を概観する展覧会を企画した。

グッゲンハイム美術館の三代目館長の任を受諾してすぐ、メッサーは開館するやたちまち世界的に有名になったユニークで新奇なこの美術館の、事業拡大に着手した。スウィーニーの仕事の後を継いで、彼は美術館スタッフと運営組織の近代化、専門化をさらに進めた。27年間にわたる館長在任時代、メッサーは企画展のみならず、増大する収蔵品をまとめた意欲的な出版事業を手がけた。これは綿密な分類作業と学術的な研究組織を必要とする事業であった。収蔵品のなかの傑作に関する詳細な資料は、例えばア



ソロモン・R. グッゲンハイム美術館内部  
Photo: Robert E. Mates



ンジェリカ・ザンダー・ルーデンシュタイン著の二巻からなる『グッゲンハイム美術館コレクション：絵画1880-1945年』や、ヴィヴィアン・エンディコット・バーネット著の『グッゲンハイム美術館 ジャスティン・K.タンハウザー・コレクション』の中に収められている。グッゲンハイム美術館所蔵の主要な彫刻作品や紙の作品については、同じくバーネットが現在詳細なカタログを作成中である。

美術館開館から3年経って、メッサーはスウィーニーが排したライトの斬新な展示プランのうちいくつかを取り入れることにした。当時グッゲンハイム美術館の学芸員であったローレンス・アロウェイは、画家フランシス・ペーコンに宛てた手紙の中でメッサーが手がけた改装について次のように述べている。「開館したの頃、壁は白く、絵画作品は壁面から突き出すような格好で飾られていました。現在はそのような方法をとらず、普通に壁に掛けています。さらに美術館の壁面は真っ白ではなくなったので、以前のように来館者がまぶしさを感じることもありません。そればかりか絵画は傾斜路の角度に合わせて架けられており、昔のように完全な水平垂直に準じて並べられてはいません。人間の視覚の範囲を考えると、この方が安定して作品を鑑賞することができるのです。」<sup>18)</sup>

メッサーの指揮下で、企画展と出版事業が活性化され、それに合わせて学芸および他の専門スタッフが増員された。作品の購入に関してはスウィーニーの考え方を受け継いで、広範囲に収集する方針が採られた。レジェの後期の絵画《大パレード》(1954年制作)、エゴン・シーレの《ヨハン・ハルムスの肖像》(1916年制作)、フランティシューク・クプカの《色彩による平面構成、裸婦》(1909-10年制作, cat.no. 45)、コンスタンティン・ブランクーシの大理石彫刻《ミューズ》(1912年制作, cat.no.32)のほか、ホアン・ミロ、アレクサンダー・カルダー、パウル・クレー、ジャコモメッティなど多数の作品が、近代美術の傑作としてコレクションに加えられた。現代美術の作品にもメッサーは目を向け、(彼のお気に入りの)ジャン・デュビュッフェの絵画数点、フランシス・ペーコンの三連画の大作《磔刑図のための三点の習作》(1962年制作)、デイヴィッド・スミスのステンレス彫刻《キュービ XXVII》(1965年制作)、ロバート・ラウシェンバーグの《レッド・ペインティング》(1953年制作)、アンゼラム・キーファーのモニュメンタルな作品《熾天使たち》(1983-84年制作)などを購入した。国際的な視野をもった前衛芸術の支持者メッサーは、在任中ラテンアメリカや東ヨーロッパの作品も収集した。彼および学芸スタッフが企画した美術展も多彩な内容をもつものであった。1963年の〈カンディンスキー大回顧展〉は、近代美術の先駆者を紹介する一連の企画のひとつであり、また同じカンディンスキーでも、1982年から85年にかけて三回のシリーズで開かれた展覧会は、時代ごとに異なる彼の様式を学術的に探求したものとなった。1965年の〈グスタフ・クリムトとエゴン・シーレ展〉、1967年の〈クレー回顧展〉、1971年の〈ピート・モンドリアン生誕 100年記念展〉、そして1973年に開かれた〈ミロ展〉で作家と詩の世界の関わりに焦点を当てたものなどはほんの一例にすぎない。また、昨今の現代美術の

作家を取り上げた展覧会としては、1969年の〈ロイ・リキテンスタイン展〉、1970年の〈カール・アンドレ展〉、1971年の〈ジョン・チェンバレン展〉、1972年の〈エヴァ・ヘッセ展〉、1979年の〈ヨーゼフ・ボイス展〉、さらに1986年の〈エンツォ・クッキ展〉などがある。

1963年、ジャスティン・K.タンハウザー・コレクションの中から、印象派、後期印象派、近代フランス絵画などの貴重な作品を永久寄託され、グッゲンハイム財団のコレクションは一挙に豊かなものとなった。(その後1976年にはこの寄託作品すべてが法的に財団の所有となった。) タンハウザー・コレクションの寄託により、既存の収蔵品に先立つ時代の様式を歴史的に概観する重要な作品群が付加され、またピカソやエコール・ド・パリの作品がさらに充実することになったのである。美術館は、これによって新たに加わったセザンヌ、ゴーギャン、ピカソ、モディリアーニをはじめとする作家の絵画や彫刻作品を適切に展示するため、スペースを拡張する必要に迫られた。1965年、モニター・ビルディング(管理用棟)の二階にジャスティン・K.タンハウザー・ウイングが増築され、事務所、図書室、収蔵庫の移転が行なわれた。実務スペースも拡張することになり、財団はライトの建築思想を受け継いだタリアセン建築設計事務所に依頼して、以前ライトがアネックス用に考えていた美術館の裏地に、本館と隣接する建物を増築する計画を立てた。ライトの女婿ウィリアム・ウェスリー・ピーターズの設計で1968年に完成した新しいアネックスは、当面の機能上の問題を軽減することになった。例えば螺旋構造の建物の7階にあった修復部門がアネックスに移ったことにより、初めてこの建物全体がそっくり展示に使用されることになった。アネックスは6階建になるはずだったが、予期しなかった予算の削減で4階建に変更された。しかし運営陣はいずれにせよ将来さらにスペースを拡張せざるをえなくなると予測して、基礎部分を10階建の容量にも耐えられるよう設計し施工するようになった。

グッゲンハイム美術館の歴史は、美術館内部の成長と、刻々と変化する社会の文化的な欲求の双方に左右された紆余曲折の変遷、あるいはそれらによって必然的に要求された変革の歩みともいえる。タンハウザー・コレクションが遺贈されて以来、グッゲンハイムのコレクションには続々と寄贈作品や購入作品が加えられていった。またその間にも、館内のスペースや諸施設が絶えず整備され、来館者に新しいサービスを提供するようになった。館内の配置転換や環境整備が進められていた時期、グッゲンハイム美術館が最も大きな関心を示したのは、収蔵品の中から限られた作品のみならず、ある程度の量の作品を常設展示できるスペースを確保することであった。さらに近年、傾斜路沿いの展示スペースには収めきれない大きさの現代美術作品を、適切に展示しうるスペースも必要だとする声が上がった。展示スペース確保のために何度も繰り返された事務所の移転、それによって生じるスタッフへの物理的な制約、および美術館業務の急速な拡張は、1980年代初頭には素早い対応と解決を要する案件となった。1982年に財団はグアー





グアスメイ・シーゲル建築設計事務所による増築  
工事, 1990年  
Photo: David Heald

スメイ・シーゲル建築設計事務所と契約を結び、ライトの建築を損なうことなく、新展示室を増設し、同時に運営管理部門のスペース不足を解消できるようなデザインを依頼した。1988年に館長を辞任する前、メッサーは新たにタワーを建設することを提案した。これは螺旋構造の本館に隣接して建設する予定だったライト設計の12階建の別館を基にしたアイディアであった。この別館が完成すれば、事務関係のスタッフがそこに移転して、スタッフ以外は立ち入り禁止だったモニター・ビルディングも一般に解放されることになる。新設される4つの四角い展示室は、中央の螺旋状の吹き抜けスペースに向かって開くかたちになるため、人の流れが妨げられることはなく、ライトの建築の根底にある基本理念とも一致する。現存の建物の各部が空間上連結されることによって、初めて来館者はライトが設計したふたつの建物の内部をくまなく見学し、収蔵品の総合的な展示を鑑賞できるようになるのである。

グッゲンハイム美術館は、異なりながらも密接に関連したふたつの歴史的側面を展開してきた。それらは美術館をユニークな文化機関として成長させた基本的な姿勢ともいえる。第一の側面は美術館建設に関連している。創設期の運営陣は新美術館建設にあたって、単なる機能的な建物ではなく、生きた記念碑のごとき建物を設計するライトのような建築家を指名したわけだが、それは芸術的な形態と革命的な精神を敬愛する姿勢だったといえる。今日の美術館員たちは、ライトの素晴らしい建物の住人であるだけでなく、この文化財の管理人でもある。現在は大改築計画の初期の段階にあるが、美術館の建物を構成するすべての要素を元の状態に戻したいという運営陣の希望に従って、この事業は、文化財修復を主目的とするかたちで史実に則って正確に進められることになるだろう。

第二の側面はコレクションに関連している。グッゲンハイム美術館のコレクションは、のちに拡大され補充されはしたが、忘れられたことのないひとつの夢に端を発したものである。現在の美術館の収蔵品は、大半がかつて個人コレクションであったものであり、今日でもその形跡は構成上の分類に残されている。それはソロモン・R.グッゲンハイムの個人コレクションをはじめ、ヒラ・リベイ、カール・ニーレンドルフ、キャサリン・ドライアー、ジャスティン・K.タンハウザーなどが収集した美術品であり、最近ではジュゼッペ・パンツァ・ディ・ピウモの優れたミニマル・アートのコレクションが加えられた。これらは歳月とともにひとつのコレクションにまとめられ、網羅的ではないにせよ、19世紀末から20世紀の美術を通観できるような広がりをもつようになったのである。

グッゲンハイム美術館が優れたコレクションを形成してゆく過程で、陰ながらも大きな貢献を果たした人物の筆頭に、ペギー・グッゲンハイムの名を挙げなければならない。運営管理上はまったく自立し、かつ地理的には完全に離れたところにありながら、ヴェネツィアのペギー・グッゲンハイム・コレクションは、ペギーが彼女のコレクションとそれを収蔵するパラッツォ・ヴェニエ・デイ・レオーニとをあわせて、ニューヨークに

本拠を置くソロモン・R.グッゲンハイム財団に移管した1976年以来、財団にとって不可欠な一部となっている。300点以上の作品から成るこのコレクションは、特にキュビズム、シュルレアリスム、そして抽象絵画の名高い傑作を数多く擁している。彼女の叔父ソロモンとは異なり、時代の流れに鋭敏に反応する感性を備えていたペギーは、とりわけシュルレアリスムや戦後まもなく台頭したアメリカのアクション・ペインティングなどの動向に注目した。結果的に彼女のコレクションは、ニューヨークのソロモン・R.グッゲンハイム美術館のコレクションの中で欠落していたジャンルの作品を補填することになった。ふたつのコレクションの統合によって、複雑かつ多様な展開が見られた20世紀美術の足跡を、両大陸にわたって辿ることが初めて可能になったのである。

一世代前に一族が後にしたヨーロッパへ、逆に脱出したペギー・グッゲンハイムは、常に反逆児的な生き方をしてきた。裕福で、活発で、反骨精神に満ち溢れていた彼女は、一族の多くの者が次々と事業を拡大し、帝国を築き上げてゆくのを横目に、冒険と刺激を求めてやまなかった。40歳を迎えたときペギーは、彼女の天職ともいべき役割に目覚めた。それはまさしく、芸術のパトロンとなることであった。1938年1月、グッゲンハイム・ジュヌ画廊をロンドンに開いたペギーは、創設にあたって彼女の友人であり、芸術仲間でもあったマルセル・デュシャンとサミュエル・ベケットの二人から、学識的、芸術的側面からの助言を得た。オープニング展としてジャン・コクトーの作品を展示し、続いてカンディンスキーやシュルレアリスムの画家イヴ・タンギーなどの個展を開催した。

1939年3月、ペギーはこのギャラリーのオーナーの座を譲り、かわりに近代美術を専門とする美術館の設立を決意した。美術史家および批評家のハーバート・リードに館長の任を要請し、共同で20世紀の美術を正確に体現している作品の創造者、すなわち代表的な画家や彫刻家の選出をまず行なった。のちにデュシャンとネリー・ファン・ドゥースブルフによって改訂されることになるこの選択をもとにして、ペギーは彼女の個人コレクションの核ともなる作品を収集していった。迫りくる戦争の影、適当な美術館建設用地が見つからなかったこと、そして何よりもペギー自身の熱が冷めてしまったことから、結局この美術館構想は立ち消えとなった。しかしペギーは、ヒットラーの軍隊がパリに迫り、いよいよこの地を離れざるをえなくなるまでフランスに留まり、絵画や彫刻を購入し続けたのである。当時彼女は「一日に一枚の絵を買うこと」をモットーにしており、自叙伝『今世紀から』によれば、このモットーは忠実に守られたらしい。こうしてブランクーシの《マイアストラ》(1912年?制作, cat.no.31)、《空間の鳥》(1932-40年制作)、ジャコメッティの《喉を斬られた女》(1932年制作, cat.no.111)、さらにヴィクトール・ブラウネル、サルバドール・ダリ、ジャン・エリオン、マン・レイ、フェルナン・レジェらの作品が、フランスを去るまでに彼女のコレクションに加えられていった。

第一次世界大戦が勃発しアメリカに帰国したペギーは、1942年、ただちにニューヨークの57丁目に近・

現代美術専門の画廊をオープンした。この「今世紀の美術」画廊の設計を依頼されたフレデリック・キースラーは、きわめて実験的な空間を作り出した。叔父ソロモンがライトに新美術館の設計を依頼するより一年早く、ペギーはその空間自体がひとつの芸術作品となるような画廊を現出させたのである。「キースラーは実に素晴らしい画廊を作ってくれた。まるで劇場のようで、しかも限りなく独創性がある。」と彼女は自叙伝のなかで述べている。

「かつてこのような画廊を見たことがあるだろうか。あまりにも展示方法が奇抜すぎて絵画の影が薄れてしまうという危惧はあるが、とにかくそのインテリアは素晴らしく、人々の間に驚くべきセンセーションを巻き起こした。」<sup>19)</sup> この類い稀な内部空間の様相を、ペギーは続けて以下のように詳細に述べている。「シュルレアリスムの展示室には、ゴムの木で作られた壁が曲線を描きながら続いている。額縁のない絵は野球のバットの上に置かれており、しかもどんな角度にも傾けられ、壁から1フィートほど突き出していた。一枚一枚にスポット・ライトが当てられ、最初は展示室の半分、次は残りの半分といった具合に、三秒ごとに照明がついたり消えたりしていた。抽象絵画およびキュビスムの展示室では、群青色のカーテンが掛かった壁面が二列になって、緩やかな曲線を描きながら室内空間を横切り、まるでサーカスのテントのような抽象的形態をかたちづくっていた。絵画はこのカーテンに対して垂直にひもで吊るされていた。部屋の中央には三角形に絵画が飾られ、まるで宇宙に漂っているかのように天井から吊り下げられていた。」<sup>20)</sup>

1942年10月20日、「今世紀の美術」画廊のオープンを迎えた晩、ペギーはシュルレアリスムと抽象美術への公平な態度を表明する意味で、片方の耳にはタンギー作の、もう片方にはカルダー作のイヤリングをつけて出席した。ペギーは卓抜したヨーロッパ近・現代美術の作品をニューヨークの人々に紹介するとともに、ピエール・マティスやジュリアン・レヴィなどといった同時代の画商と同じように、当時ほとんど無名に近かったアメリカの画家たち(オートマティックで表現主義的な彼らの様式は、シュルレアリスムの影響を受けていた)の作品を展示した。そのなかには、ロバート・マザウェル、ウィリアム・バジョーツ、マーク・ロスコ、クリフォード・スティル、ジャクソン・ポロックなどの画家が含まれている。特にペギーの「大発見」ともいえる存在だったポロックは、1943年末に「今世紀の美術」画廊において、彼の最初の個展を開いている。また1950年にはヴェネツィアのコレール美術館のナポレオンの間で、ヨーロッパでは初めての個展を開いたが、これもペギーの主催によるものだった。この個展についてペギーは次のように語っている。「夜間を通して照明はあかあかとつけられていました。私はサンマルコ広場に座って、美術館の開かれた窓に明るく浮かび上がるポロックの作品を見たとき、何ともいえない喜びを覚えたのです。それはまるでポロックが現代における大芸術家の一人として、歴史の中のしかるべき位置に掲げられているかのような光景でした……」<sup>21)</sup>

ペギー・グッゲンハイムとジャクソン・ポロック、ポロックの作品の前で

Photo provided by Eugene V. Thaw & Co., Inc., New York





1947年に戦争が終結し、またマックス・エルンストとの結婚生活にも破綻をきたしたのち、ペギーは再びヨーロッパへ戻った。1948年、彼女のコレクションは〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉に出品され、引き続きフイレンツェのストロツィナ、ミラノのパラッツォ・レアーレと場所を変えて展示された。ヴェネツィアに深く魅せられたペギーは、大運河に面した最も大きな建物で、ロレンツォ・ボスチェッティによって設計された18世紀の大邸宅、パラッツォ・ヴェニエ・デイ・レオーニを購入した。この建物は未完成のまま残されていた一階建の館であった。ペギーは1949年から、この巨大な館のあちこちに彼女のコレクションを飾って一般に公開し、1979年に没するまで、ここを個人美術館として主宰し続けた。

1982年、ペギー・グッゲンハイム・コレクション遺贈を記念して、同コレクションとソロモン・R.グッゲンハイム美術館が別々に所蔵していた非対象絵画、キュビズム、シュルレアリスム、抽象表現主義の作品を合わせた、注目すべき初の合同美術展がローマのカンピドリオで開かれた。この展覧会は、ふたつの優れたコ



ペギー・グッゲンハイム・コレクション、パラッツォ・  
ヴェニエ・デイ・レオーニ、ヴェネツィア  
Photo: David Heald

レクションが統合されることによって美術史学的一貫性が生まれたことを証明したと同時に、グッゲンハイム財団の国際性を世に知らしめる結果をもたらした。両コレクションの二回目の合同展は、グッゲンハイム美術館創立50周年を記念して、1988年末に開催された。その際ペギー・グッゲンハイム・コレクションの中から選ばれた多数の名作が、海を渡ってニューヨークまで運ばれた。

20世紀が終わろうとする今、世界各地の美術館および各種の文化施設は、重要な決断を下さねばならない危機に直面している。グッゲンハイム美術館もその例外ではなく、多くのアメリカ、ヨーロッパの美術館と同じように、将来の在り方について重大な決定を迫られている。今後とも収集活動を続けてゆく上で問われるのは作品の収容力であり、さらに美術館の中心的な使命である作品の保存や管理能力に関して、正当な判断を下してゆかなければならないというのが当面の課題といえる。これから数年の間にグッゲンハイム美術館がとるべき方向は、すでに最近のいくつかの出来事を通してうかがうことができる。

グッゲンハイム財団の将来を大きく左右するであろう注目すべき80年代の進展は、ペギー・グッゲンハイム・コレクションの体制を着々と改革していったことといえる。この改革によって同コレクションは、未完成のヴェネツィアの邸宅に保管されていた純粹に私的なコレクションという姿から、最先端の美術館運営法によって管理される、きわめてプロフェッショナルな水準をもった近・現代美術館へと変貌を遂げていったのである。トーマス・メッサーの指揮下、作品目録の作成、研究活動の展開、温湿度管理技術の導入など、高度なシステムを確立することによって、コレクションおよびその収蔵館であるパラッツォ・ヴェニエ・ディ・レオーニの管理体制は整備され、かつ新たな視野をもつことができるようになった。パラッツォの物理的な改善とあわせて専門の美術館スタッフが増員され、年間の展覧会プログラムを計画的に外部へ発表できるようになった。こうしたさまざまな改革案が実施された結果、ペギー・グッゲンハイム・コレクションはヴェネツィアを代表する文化施設のひとつとなった。そしてスペース的には比較的にこじんまりした美術館ながらも、年間17万5千人もの観客が訪れる場所となったのである。

80年代末までに、ヴェネツィアにおける一連の方針やプログラムを刷新したグッゲンハイム財団は、その経験を活かして、二カ所に分散しながらもひとつの統合的なコレクションをもち、完全に一体化された国際的組織を樹立しようという、より明確なヴィジョンを抱くようになった。グッゲンハイムの基幹ともいべきこのふたつの組織は、80年代末に至るまでそれぞれに独立したプログラムを展開させてきたが、今後は相互の協力なしに単独でそれぞれの目標を達成してゆくことは不可能となるだろう。単一の理事会のもと一人の館長に率いられたふたつの組織という現状は、実際にはほとんど意味をなさなくなっている。なぜなら両コレクションが時とともにますます補完しあう関係となり、両者間の交流、作品の貸借、合同企画展などがある程度軌道にのってくると、ヴェネツィアとニューヨークの学芸員や管理スタッフは、ひとつの職務を両組織



間の隔たりなく重複的に遂行するようになったからである。両組織の間により緊密な協力体制を築こうとする努力が重ねられたが、二大陸にまたがるひとつの統括された美術館という構想にとって最大の難問となったのは、ヴェネツィアのスペースが絶対的に小さすぎるという点であった。ニューヨークの美術館の約十分の一というスペースしかもたないペギー・グッゲンハイム・コレクションが、グッゲンハイム美術館の完全なパートナーとして機能することは難しい。そのため経営の経済性およびコレクション活用の利点を活かすための大前提として、学芸員グループの統合や共通の管理運営、合同企画や共同の収集活動などが提議されても、その実現は具体的には困難となるのである。すなわち、ヴェネツィアの組織は、ニューヨークのグッゲンハイム美術館が果たしている役割を同じように担う規模をもたないため、ニューヨーク側で企画された大会場向けの展覧会を、ここで開催することは不可能だということでもある。こうして必然的にヴェネツィアの施設を拡張し、グッゲンハイム財団全体の活動へより積極的に参加できるよう改善しようという計画が生まれることになった。

1988年、グッゲンハイム美術館の運営体制の改革に伴って開かれた理事会において、理事たちも、ペギー・グッゲンハイム・コレクションの方針、要求などが、ニューヨークのグッゲンハイム美術館が打ち出しているものと重複し始めたことを次第に実感するようになった。同年、ニューヨークのグッゲンハイム美術館の拡張、改築工事が実行に移された。しかし着工と同時に、このプロジェクトも現在の計画のままでは、ニューヨークのグッゲンハイム美術館の要望にも、また財団全体の長期的な目標にも応じきれものではないということが不幸にも判明してきた。着工するまで論争的にはなっていたが、ニューヨークの増改築が完成することによって、常設展示に必要なスペースが充分確保でき、また1991年秋には、西47丁目に建つ保存および修復部門の建物の改築が終わり、未陳の収蔵品を厳しい管理のもとで保管することが可能となる予定であった。しかし、ニューヨーク市が直面している政治的、財政的な現実問題を考慮して、この計画は大幅に縮小されてしまったのである。そのため10年近く前に計画の草案が編まれた段階では、総合的なコレクションが必要とする諸条件が熟考され、明確に盛り込まれていたにもかかわらず、それらすべてを満たすことは現段階では難しくなってしまった。この計画が完了しても、財団が使命としてきた20世紀および現代の美術の作品収集、保全、展示活動、そして教育活動については、依然としていくつかの不自由が残されるであろうという事実を、理事会もこの時点で把握した。そうするとヴェネツィアのペギー・グッゲンハイム・コレクションの存在が注目を浴びるのは、きわめて当然の成り行きであったというべきであろう。もしヴェネツィアに、たとえコレクションが収蔵されているパラッツォに隣接していなくても、たとえばその近辺に新たなスペースが確保できるならば、主要目的のいくつかを達成することも可能になるという構想がそこから浮上してきた。つまり、ニューヨークのコレクションをより頻繁にヴェネツィアで展覧し、その逆もま

た可能になるという構想である。またニューヨークの美術館で企画、開催された特別展を、ヴェネツィアに巡回することも考えられる。そして何よりも、国際的組織の樹立という壮大な目標の実現に向けて、一步を踏み出すことができるのである。このような魅力と、迫り来る必要性から、ヴェネツィアにおける開発の戦略は現実味を帯びたものとなってきた。一方、当地ヴェネツィア市では、〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉およびその会場ともなったパラッツォ・グラッシの成功によって、近・現代美術に対する関心と需要が高まっている。また国際情勢を概観すれば、さまざまな問題が山積みにされてはいるものの、東西の冷戦が緩和され、幅広い分野における社会的、経済的協力の気運が高まってきている。こうした世界の動向は、文化においても同様である。つまり文化財を革新的な方法で活用してゆく可能性をふまえた国際的な協力関係こそは、今世紀の残りの十年、およびそれ以降の将来、文化交流には欠かすことのできない創造的な基盤となるはずなのである。

グッゲンハイム財団は、90年代の幕が開いてまもなく、パンツァ・ディ・ビウモ・コレクションを購入したが、これによって20世紀美術を専門とする世界有数の指導的な美術館としての地位を不動にした。グッゲンハイム美術館の芸術的独自性を明確に打ち出す数々の優れた私的コレクションのひとつに加えられたパンツァ・ディ・ビウモ・コレクションによって、奥深さと質の高さをもつ戦後の作品のコレクションが一層充実されることになった。それらは美術館の収蔵品の中でもすでに定評のあった高い水準の戦前の作品に匹敵するものである。このコレクションの購入をはじめ、さまざまな状況の変化や経緯などを総合的に検討した結果、ヨーロッパにおけるグッゲンハイムの存在を拡張する必然性がますます明らかになってきた。そしてすでに足場をもつイタリア、すなわちヴェネツィアが、そのための第一候補地となったことはいうまでもない。

具体的には、大運河の端に建つ昔の税関、プンタ・デッラ・ドガナが有力な候補として選ばれ、イタリア進出の是非について非公式な話し合いがもたれ始めた。イタリア側の交渉相手は、ヴェネツィア市長のアントニオ・カセラッティ、パラッツォ・グラッシ、ジョルジョ・チーニ財団などで、同席者として外務省、文化・環境省、大蔵省の代表者が加わった。ヴェネツィアでのプロジェクトをめぐる、討議、プレゼンテーション、交渉といった複雑な手続きが開始されてまもなく、1988年7月に突然、新たな候補地の提案が浮上した。グッゲンハイム財団総裁のピーター・ローソン＝ジョンストンのもとに、ザルツブルクの一般市民から同市に美術館を建設する可能性について、打診がなされたのである。当初は、ヴェネツィアのほかにさらに候補地を増やすことは、まったく非現実的なことと思われた。同市の規模、ヴェネツィアに比較的近い地理、音楽の中心地というイメージ、そして街並のもつ強いバロック的色彩など、ザルツブルクという土地の特色すべては、国際的発展を志向する財団の姿勢をもってしても、新美術館建設の検討に不利に働くことは間違いなかった。オーストリア側からの変わらぬ強い誘致は、提案があった翌年も続いたが、グッゲン

ハンス・ホラインによるザルツブルクの美術館のための  
模型  
Photo: Edith Jekel





ハンス・ホラインによるザルツブルクの美術館のための  
模型  
Photo. Edith Jehel

ハイム側はそれに対して真剣に取り組むことはなかった。ところが、その姿勢を一変させる出来事が起きた。これこそが、モンヒスベルクにおける美術館建設を想定したハンス・ホラインの非凡な設計案である。この作品は、本来カロリノ・アウグスティウム美術館プロジェクトとして設計された、同市主催の国際コンペの優勝作であった。

ホラインのプロジェクトにおいて強烈にアピールされているのは、現代建築および近・現代美術館への伝統的な先入観に対する挑戦であった。フランク・ロイド・ライトの建築と必ずしもデザイン上の外観や要素は共通しているとはいえないが、そこには美術館建築の本質における表現法において、まさしくライトの精神に通じる革新性が見られたのである。地下美術館というホラインの異色の構想が何よりも優れている点は、この建築がザルツブルクにある建物すべてと完璧に融合できるよう設計されていることである。ファサードをまったくもたない建物、完璧な不可視性によって周囲の環境と完全に一体化している外観、そして見事な創造性が発揮されつつも基本的に伝統を固持している展示空間など、これほど完全にポスト・モダニズムを体現しうるデザインがかつてあったのだろうか。このプロジェクトにおける最も精巧かつ基本的な側面、すなわち現代の既存の美術館建築とははっきり一線を画している特徴は、ホラインによって美術館という建築物が内包するふたつの主要な機能、それでいて相反する機能が完全に分離されているという点にある。美術館は、建物のもつコンセプトのクオリティで来館者を魅了し、強い印象を与えなければならない。一方で、美術作品を展示する空間という本来の機能を果たすべく、建物自体は中身の作品を越える存在とならぬよう常に従の位置に甘んじなければならない。ホラインはこのプロジェクトにおいて、美術館という施設がもつ特殊かつ複雑な二面性を見事に克服している。これは現代の美術館設計のほとんどにおいて曖昧になっている点である。彼はモンヒスベルクの特殊な地形と構造を活かして、岩山を掘りおこし、中央に塔のようなドラマティックなアトリウムを設け、その上方に巨大な天窓を地面と同じ高さになるよう覆いかぶせている。その結果、かつて誰もが創造しえなかった壮麗な内部空間が誕生することになった。しかも岩山をくりぬいて作られたアトリウムに隣接する展示室は、負の空間性という特質を備えており、展示される美術作品にとっては心地良い空間、しかもある種の適切な重々しさをもった空間が現出されえているようである。建築という観点で注釈をつけるならば、ホラインのプロジェクトはある意味で、ニューヨークのライトの建築の対極に位置すると同時に、それを補完する側面をもっているといえる。ライトの建築は、そこに展示される作品に困難な要求を強いているといわれているように、建築物としてはあまりにも自己主張が強い。しかしそれにもかかわらず、そこにはある種の芸術的体験を可能にしてくれるような不思議な包容力がある。この10年の間に開かれた〈ヨーゼフ・ボイス展〉、〈リチャード・ロング展〉、〈マリオ・メルツ展〉などが見事に証明した通り、特に彫刻作品はグッゲンハイム美術館の「ポスト・ニュートラル」な空間の中で存分に引





「マリオ・メルツ展」, 1989年  
Photo: David Heald

き立てられる。20世紀の価値観——これは同時代の芸術や文化に密接に関連している——の表象として、ライトの建築はそれ自体ひとつの非凡な芸術作品となっている。この意味で、建築における特異性および建築における冒険心は、もともとグッゲンハイム美術館が創立以来一貫して示してきた志向なのである。そしてホラインの提案する岩山の美術館にも、同様の姿勢がうかがわれることはいうまでもない。

1989年の春以来、グッゲンハイム財団はザルツブルク・プロジェクト実現の可能性を真剣に検討してきた。ホラインの建築そのものに大いに魅了されたことは事実だが、グッゲンハイム財団にとってより重要だった点は、20世紀美術の最良の作品を可能な限り収集し、そうした作品に接する機会を可能な限り多くの人々に提供しようという財団の使命を全うする可能性が、この設計にうかがえたことにあった。ザルツブルクの計画もヴェネツィアの計画と同様、その成否はひとえにイタリアやオーストリアの人々が、20世紀および今日の美術、建築における冒険心、アメリカの民間文化財団との協力関係の構築などに対して、どの程度熱心に支持してくれるかにかかっている。グッゲンハイム美術館の歴史や伝統、収集されたコレクションのもつ広がり、優れた文化に対する献身的な態度、すべてがこれらの新しいプロジェクトに結集されることになるだろう。これらのプロジェクトはまた、財団が進むべき将来の方向をも示しているのである。このカタログに掲載されている名作の数々を実際に展覧することによって、グッゲンハイム・コレクションのもつ力強さと質の高さは十分に堪能されうるはずである。また同時に、グッゲンハイムという名の文化事業が、いかに真剣なかつ期待に溢れたものであるかが理解されうればと願うものである。

#### 註

- 1) H. Rebay, "Definition of Non-Objective Painting," *Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Painting*, exh. cat., Charleston, South Carolina, 1936, p.12.
- 2) Charter of The Solomon R. Guggenheim Foundation, June 25, 1937.
- 3) "An Organic Architecture: The Architecture of Democracy," The Sir George Watson Lectures of the Sulgrave Manor Board for 1939. The text of four lectures delivered by Wright at the Royal Institute of British Architects in May 1939. Excerpted in F.L. Wright, *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, selected by E. Kaufmann and B. Raeburn, New York, London and Scarborough, Ontario, 1974, p.278.
- 4) Letter dated June 1, 1943 in F.L. Wright, *The Guggenheim Correspondence*, selected by B.B. Pfeiffer, Carbondale and Edwardsville, Illinois, 1986, p.4.
- 5) Letter dated January 20, 1944 in The Hilla von Rebay Foundation Archives, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- 6) J.T. Soby, "Resurrection of a Museum," *Saturday Review*, April 4, 1953, p.69.
- 7) Letter dated April 3, 1952 in F.L. Wright, *Letters to Architects*, selected by B.B. Pfeiffer, Fresno, California, 1984, p.152.
- 8) Quotations are from Aline B. Saarinen, "Lively Gallery for Living Art," *The New York Times Magazine*, May 30, 1954, p.16. The initial critical article, "Museum in a Query," appeared in *The New York Times*, April 22, 1951.
- 9) Quoted in "Museum Changing Exhibition Policy," *The New York Times*, August 5, 1951. Saarinen's criticism of the Museum is documented in Toni Ramona Beauchamp, *James Johnson Sweeney and The Museum of Fine Arts*,



Houston: 1961-1967, Master's thesis, University of Texas at Austin, 1983.

- 10) Beauchamp, p.62.
- 11) Aline B. Louchheim, "A Museum Takes on a New Life," *The New York Times*, March 1, 1953.
- 12) Quoted in Dore Ashton, "Museum Prospect: Director of Guggenheim Discusses his Plans," *The New York Times*, November 18, 1956.  
このような展示方法は今日、美術史学の教育を受けた学芸員の間では一般に採用されない。彼らは形式上の分析を避け、社会的な文脈から作品を捉えようとするためである。しかし近年、グッゲンハイム美術館の現代美術部門の学芸員であるジェルマーノ・チェラントは、〈マリオ・メルツ展〉において完全に反時系列の展示方法を試行した。彼は作品間の視覚的な対照関係や相補関係を強調し、制作年代を追うかたちで作家の展開を辿ろうとはしなかったのである。それはメルツの作品が示唆する共時的な特質を考慮しての展示方法であったといえる。
- 13) *Guggenheim Correspondence*, p.234.
- 14) Letter dated July 15, 1958, *ibid.*, pp.269-70.
- 15) *Ibid.*, p.248.
- 16) Saarinen, "Lively Gallery for Living Art," p.16.
- 17) Quoted by Peter Blake in "The Guggenheim: Museum or Monument?," *Architectural Forum*, December 1959; Ada Louis Huxtable, "That Museum: Wright or Wrong?," *The New York Times*, October 25, 1959. Both cited in Beauchamp, p.68.
- 18) Letter dated May 16, 1963 in Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York.
- 19) P. Guggenheim, *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*, New York, 1979, p.274.
- 20) *Ibid.*, p.229.
- 21) Quoted in J. Davis, *The Guggenheims (1848-1988): An American Epic*, New York, 1988, pp.370-71.

(翻訳：前田洋子)



## 情熱の遺産

フレッド・リヒト

美術品収集の背後にある何らかの教育的な動機と、美術品自体が備えている教育的な意図とは、かなり矛盾した関係にある。美術品に教訓的な目的が感じられる間は、収集の対象とされないからである。記念レリーフ、祭壇の装飾、英雄の像、偶像画等は、歴史的、宗教的あるいは王統賛美の目的が薄れた頃になって、初めて美術品収集家の注目の対象となり得るのである。ポルティナーリの三連画も、そもそもの信仰の証としての性質が時とともに失われたからこそ、メディチ・コレクションの至宝のひとつとなったのである。

16世紀後半から17世紀以降、美術品その他の収集を通じて個人名あるいは家名を高めることが大変盛んになった。はじめは中小貴族の間で盛んとなり、しばらくすると富により名を成してきた平民階級の間で、特にそうした傾向が顕著となった。例えばヤバク・コレクションなどは、パッとしない家名に箔をつけるために何でもかんでも収集した結果なのである。しかし同じ時代に、ごく少数ながら優れた鑑識眼を持つ人々もいて、こちらは美しい物に囲まれて暮したいという純粋な美の追究心から美術品収集を始めた。偉大なコレクションが作られる背景として、対外的な顕示欲と芸術に対する深い愛とが半分半分の割合で共存しているのはきわめて稀なことであった。マザラン枢機卿コレクションは、そういった意味で最も著名な例である。

美術品収集のもつ教育的側面は、大方においては二次的なものである。メディチ家、レオポルド大公、フェリペ二世のコレクションを例に挙げると、これらは所有者の政治的栄光を増すためのものだったと同時に、持主の眼を楽しませ、かつ文化的威信を高めるためのものだった。16世紀、カピトリノ博物館に集められた教皇コレクションに見られるように、教育的な目的をもったものも確かにあったが、これはローマ史の研究や古代の学問研究の分野に限られたものだった。美術の教室で古代の彫像が教材となったのは後世、美術学校が生まれてからの話であり、そのために石膏像や複製品、模造作品等がオリジナルにとってかわって使用されるようになった。

啓蒙主義は、魂の救いの源として教育にほとんど狂信的な重きを置いたが、このことから美術品のコレクションの意味と目的も大きく変化した。ヨハン・ヴィンケルマンの理論などからも、美についての瞑想は、そのこと自体有益な行為だと考えられるようになった。芸術作品に内在する美德といったものは、知的かつ鋭い感性に基づく瞑想を通して、鑑賞者に伝わってゆくと考えられた。こうして大衆の精神を高める場として、美術館が誕生したのである。

19、20世紀になると、芸術の教育的目的への厚い信仰は、より現実的な方向へと向かった。ヴィクトリア&アルバート美術館、サンカントネール美術館、バリ装飾美術館、ロードアイランド・デザイン学校附属美術館はいずれも、次のような目標のもとに創設された。すなわち、過去の芸術作品に見られる美学的原

マン・レイが撮影したベッキー・グッゲンハイム





則に適うようデザインされた工業製品は、販売力が優れているという考え方である。また政治的な目的も重要視されるようになった。愛国心や国家の誇りを高揚することが、近代の大きな美術館や個人コレクターの収集のきっかけとなっていることは否めない。ナポレオンがルーヴル美術館を創ったのも、まさにそのためであった。新興国が、より由緒ある国々の既存の文化と十分肩を並べ得ることを証明したいがために、美術作品を買い漁ったという解釈こそ、ベルリンのカイザー・フリードリヒ美術館があんなにも早急に建てられた理由なのである。同じことがボストン美術館やニューヨークのメトロポリタン美術館についても言える。しかし何と言っても最も民族主義の色彩が濃いのは、ストラスブール美術館である。ドイツが普仏戦争終結後にアルザス地方を併合すると、当時最もダイナミックで想像力豊かな美術館館長の一人とされたヴィルヘルム・フォン・ボーデが責任者となって、ストラスブール美術館の所蔵品の充実に務めることになったのだが、その際、帝室のコレクションから惜しみなく寄贈を受けたり、あるいは大々的に派手な購入を行なったことは周知の事実である。一方イタリアの場合は、経済的な理由から政府主導での新美術館建設は不可能だった。そこで同じく市民および国家の誇りを高めることを目的としながらも、多少性質の異なる美術館が生まれた。ポルディ・ペッツォーリ・コレクションがミラノ市に寄託されたのもそうした目的からだった。しかしこれが重大な結果をもたらした。これを真似て裕福な資本家や権力者が同じようなかたちで寄付を行なったばかりか、若き日のイザベラ・スチュワート・ガードナーはミラノを訪れた際、ポルディ・ペッツォーリ美術館の豊かで美しいコレクションに感動したあまり、その場で自分も同じことを行なう決心をしたと言われる。そして彼女は文化的な博愛主義、フィランソपीーの理念を、世界中のどこよりもそれが盛んとなるべく運命づけられていたといえるアメリカへ輸入したのだった。そっくりそのまま美術館となったアメリカの個人コレクション(これは既存の美術館の所蔵品の一部として個人コレクションが吸収される場合とは違うので区別して欲しい)の一覧表は、ぶ厚い小冊子になるほどだろう。そうした一覧の中でも、ニューヨークのソロモン・R.グッゲンハイム美術館とヴェネツィアのペギー・グッゲンハイム・コレクションは特筆すべき存在となっている。

美術作品の収集または寄贈にまつわり、通常考えられる動機のすべてを、これらふたつのコレクション形成の過程から辿ることができる。グッゲンハイム一族の多くは、伝統的なユダヤ流博愛活動(病院、大学等)を通してすでに名声を得ていたが、ソロモンとペギー、この叔父と姪の二人は、文化や芸術のパトロンとなることで、彼らとは異なった慈善活動を展開しようとしたように思える。それはともかく、芸術、収集、慈善活動に対してまったく異なった姿勢をとっていたにもかかわらず、二人にはきわめて情緒的かつ伝統的ともいえるべき共通の意図が見られた。学習や学問、知的修練に対する崇敬の念である。二人とも、自らのコレクションが学習の源となるべく意図した。そして各々まったく異なっていながら、補完的ともいえるやり

方でその目的を達成した。

ヒラ・リペイとソロモン・R.グッゲンハイムが作ったコレクションは、多くの面で厳しい伝道師的な内容となっており、訪れる人々にも同様の献身的態度を要求しているかの趣きがあった。1930年代末から40年代にかけて、ニューヨークには20世紀美術を公開している非営利目的の美術館が三館あったが、そのなかでソロモン・R.グッゲンハイム・コレクションすなわち「非対象絵画美術館」が最も意欲的であった。当時8丁目にあったホイットニー美術館は、「見る見ないはお好きなように」とでも表現したらよいのか、とても心地良く暖かい雰囲気に溢れていた。好みの如何にかかわらず、そこに行けば楽しく鑑賞できる作品に出会えた。印刷物といえどせいぜい特別展の出品作品リスト程度しかないのだが、来館者どうしの自発的で気楽なディスカッションを通して多くのことを学ぶことができたし、またそうした出会いが一生の友情に発展することも度々あった。一方で近代美術館は、社会的にはまったく異なった世界に属していた。ホイットニー美術館にぶらりと立寄るような感覚で近代美術館に行く人はいないし、また雰囲気もはるかに静かで地味であった。もちろん近代美術館にも、訪れる人それぞれが楽しめるものが必ずあった。そこには、近代美術の里程標ともいえる第一級の作品が、年代を追ってしかるべき場所にきちんと展示されていたのである。そうした作品に出会うことは、質的にも歴史的にも意義深いことであり、それは長い時間をかけて徐々に確実に心の中に吸収されてゆく。近代美術館の出版物は、その種のものとしては断然優れており、資料室は比較的少数の人にしか利用されなかったとはいえ、他に例のない存在であった。ホイットニー美術館が平等主義を唱えていたのに対して、近代美術館は一種の階級主義を承認していた。これみよがしに一般人に対しては立入禁止となっている美術館内の諸施設を、特定の人々だけに利用させる会員制度は、はっきりした社会的分水界ともいえるものだが、会員になっても新会員の場合には、微妙な格付けの違いがいろいろ目立ったという。

非対象絵画美術館は、他のふたつの美術館とは完全に別の方法をとった。近代美術館では当然とされた社会的、知的な差をまったく考慮しなかったし、さりとてホイットニー美術館のような無差別な仲間意識といった風潮に傾くわけでもなかった。芸術家だろうと貴婦人だろうと、高校生だろうと高名な文筆家だろうと、あるいは中西部から来た気後れしているような旅行者だろうと、57丁目の画廊の気取った従業員だろうと、すべて共通の分母でくっってしまったのである。つまり、現実の生活に何らかの価値を与え得るものや、頭では理解し難いものへ到達するため、神々しいが開放的な入口となっているのが芸術である、という直感的でありながらも揺るがぬ信念をこの美術館は基軸としていたのである。近代美術館が重んじた知的探究心は、非対象絵画美術館の場合には二次的なものとされた。もちろん、来館者には当然すでにそのような心が備わっていると考えていたか、または美術館を離れた所でそうした心は養って欲しいと期

待していたはずである。一方、近代美術館に比べて非対象絵画美術館に決定的に欠落していたのは、娯楽的要素だった。心を静めるため、あるいはニューヨークの中心部でのアポイントメントの合間に2時間ほどを埋めるため、近代美術館を訪れる人は少なくない。だが非対象絵画美術館の場合、そうした理由で訪れる人はまずいないはずである。そこへ行く理由は唯一、精神的な交わりとでもいうべきものを求めて、そうした目的を感じた時のみであった。かといって非対象絵画美術館が、崇高で一種宗教めいた場所だったかという、そういうことではなかった。断じて違った。ただはっきりしているのは、ともかくも少し周囲とは異なった超然とした場所であったことだ。近代美術館では大都会の中心部にあるというのが頭を離れることはなかったが、非対象絵画美術館の中に入ると、それをすっかり忘れてしまえたのである。館内に一歩足を踏み入れた途端、マンハッタンははるか彼方に感じられた。時間も気にならなくなるし、また館内でメモをとったり、順番に作品を一点ずつ注意深く見て回る人はまずいなかった。大方の人はあらかじめ決めておいた一部屋か二部屋のみを訪れ、心の欲求を満足させるのだった。

最も印象的だった点は、作品の質が均一で最高レベルであったこともさることながら、その展示方法であった。壁面に不規則に架けてあったり、意図的に左右非対象に置いたり、あるいは照明を抑えたりというだけなら、ニューヨークではもちろんとりたてて目新しい方法とは言えない。商業ベースの画廊などにはお馴染みの手法であった。たとえば近代美術館は、生き生きとした展示の巧みさが何よりの特徴であった。では近代美術館や一般の画廊等とどこが違っていったかといえば、それは展示に対する考え方の違いであった。ホイットニー美術館の場合、作品の架け方が不規則なのは、技術不足によるか、または芸術に対する姿勢そのものがやや曖昧なためであった。全体が乱雑なアトリエの名残りとでもいうべきリラックスした調子になってしまっていたのである。近代美術館の展示には、常に教育的、魅力的にという心配りがなされていた。学芸員の考え方に従って、特別に強調されている重要な作品の存在に、誰もがすぐさま気付くよう展示されていたのである。また展示には宣伝広告の部分もちろんある。結局のところ訪れる人を楽しませ、再び訪れたいような好印象を与えなければならないからだ。非対象絵画美術館では、照明は他に比べてはるかに均一だった。カンディンスキーの作品がところどころ壁に架けるかわりに床に置かれていたのは、単調さを破るため、見る人に驚きとユーモアを与えるためではなかった。むしろそのようなエキセントリックな展示により、絵画は完全に自主独立したものだという意識を、衝撃的に呼び起こしたかったためである。この絵画は壁にずらりと並んでいる作品の中の単なるひとつではないのだ、この絵画には先輩も後輩もない、過去とも未来とも関係はないのだと。見る人に対してこの絵画を、そこにあるがままの存在として提示したかったのだ。ゲーテはヨハン・ヴィンケルマンの著作について次のように述べている。「ヴィンケルマンの書物から学ぶことは何もない。だが読んだ後、人は何者かになる。」 ヒラ・リベイは、こうし





ハーバート・リード卿とペギー・グッゲンハイム  
Photo: Gisèle Freund

たゲーテやヴィンケルマンに同じく、古代への憧憬の伝統に根差していたのである。芸術の知的認識、美術史や技法に関する知識、そしてその社会的義務、これらすべてが包括され、壮大な一種の神秘的状況に似た意識をかもしだしたのである。

ニューヨークにあるこれら三つの近代美術の美術館の違いは、単に懐かしいノスタルジーとして記憶にとどめられるべきものではない。アメリカン・アートと呼ばれるものが、徐々にその伝統、アイデンティティー、潜在的な力等を意識するようになった数十年間に、これら三つの美術館はニューヨーク独特の環境を作り上げたからである。今日の美術（近・現代美術）を作り上げているものは何か、いかにそれとかわるか、その目的と将来はどうなるか等の問題について、広範囲にわたる異なった考え方が存在し、またそれ故にアプローチは多彩でかつまったく自由であった。そしてこのことは、ニューヨークという都市のもつ特性でもあった。ジョン=ポープ・ヘネシー卿が繰り返し「ロンドンに比べニューヨーク市民の方がずっと教え易い」と言ったのも、これら三者、ホイットニー美術館、近代美術館、非対象絵画美術館の関係が、常に人々の話題的となり、時として、はっきり対立するものでさえあったことから生じるインパクトが、ニューヨークにはあったからである。各々の美術館の考え方はまったくかけ離れていた。時には個人的、時には組織的といった具合に。しかし共通の目標をひとつ掲げてはいた。すなわち訪れる人すべてを教育することである。

ペギー・グッゲンハイムの「今世紀の美術」画廊もやはり同じ目標を掲げていた。彼女とその師ハーバート・リード卿は、特定の好みや理想を掲げるのではなく、ひたすら20世紀美術の主要な流れと業績を記録するためにコレクションを作っていた。ペギーは我まな性格にもかかわらず（一国の女王のように名前と呼ぶのが最もふさわしいであろう）、コレクションに関してはあくまでも厳格で、自己否定の姿勢を守った。個人的には、当時例えば現存作家の中で誰よりもマティスを熱愛していたのだが、決して一枚たりとも彼の作品を買おうとはしなかった。何故なら、マティスの作品は19世紀のテーマとされた視覚的、美的、知的なるものを追求していると彼女が判断したからであり、一方彼女のコレクションは、20世紀美術の収集に限定していたからである。

大きな話題を呼んだニューヨークでのオープンの瞬間から、「今世紀の美術」画廊はニューヨークで四番目の同時代の美術の中心となり、近代美術館、非対象絵画美術館、ホイットニー美術館と並び称せられるようになった。高くそびえる存在だった他の三つのライバルとの区別は、創始者の個性そのものの中に見出せよう。先見の明のある慎重な現実主義と、何でも試してみる活発さが相まった彼女の個性が、「今世紀の美術」画廊の大変ユニークな雰囲気の決定的な要因となっている。各々独自のプレゼンテーションをしているとはいえ、他の三つはすべて美術館というカテゴリーに属しており、美術館としての類似性はま



ぬがれ得ない。一方、徹底してアナーキーでアメリカ的であったペギーのやり方は、何であれカテゴリーに属することを忌み嫌ったため、「今世紀の美術」画廊は既存の芸術機関の範囲には収まらない存在となった。それは非常に洗練されたコレクションであったとともに、この世界では下流と見なされた商業画廊でもあった。ただしあまり成功はしなかったが。(ヒラ・リベイはこの点を悪趣味なものとして、ペギーをグッゲンハイムの名を金儲けビジネスの泥で汚したと非難した。だがペギーの方は、自分の曾祖父が行商人だったことをむしろ誇りとしていた。)

商業画廊と美術館という二重の機能のために、「今世紀の美術」画廊の多彩さが損なわれることはなかった。それどころか、パリのサロンのニューヨーク版となり、時には若い芸術家達の騒々しい争いの場ともな



ペギー・グッゲンハイムの「今世紀の美術」画廊、  
ニューヨーク  
Photo: Berenice Abbott

った。ペギーの度重なる節約の警告にも耳をかさなかったフレデリック・キースラーが作り上げた革新的な空間は、明るく広々とした美術館の展示室とは根本的に異なるものだった。喩えて言えば、ルナ・パークの恋人たちのトンネルと、鹿公園との差ほどかけ離れていた。しかしこの効果は爆発的で、芸術作品の環境に一種のラブレードの諷刺のタッチを加え、なおかつ、真面目で教育的な意図を損なうこともなかった。

その壁は常識的な縦、横の世界をまったく否定した曲線の世界であり、作品はいわば空中に浮かんでいた。レヴァーで動く車輪状の装置で、小型の絵画やドローイングがピクチャー・ウィンドーの中に飾られる仕掛けになっていて、それは不思議な現実離れした効果を与えていた。台座は椅子ともなり、自由に座って展示を楽しむことができた。これらの椅子兼台座は、70年代のマンゾーニの作品《魔法の台》(鑑賞者自身がそのまま即席の彫刻となるように、わざと空のまま置かれている)を予告するものだったし、同じくキースラーの曲線的な壁面は、ソロモン・R.グッゲンハイム美術館の設計において、フランク・ロイド・ライトが断固として垂直性を拒否したことの先駆けとなった。

何より大切なことは、訪れた人が感じる「未完成＝進行中」の印象である。常設展示されているピカソ、ミロ、ブランクーシ、エルンスト等の作品は、「今世紀の美術」画廊の企画展示室にある若手の作品とは当然異なる扱いを受けてはいたが、彼ら巨匠の作品といえども、さらなる議論や批評にさらされない作品、あるいは今後展開することのない完成した古典的芸術作品として掲げられていたわけではない。かたやホイットニー美術館においてでさえ、比較的乱雑な雰囲気はあるにせよ、展示される個々の絵画、彫刻作品は、すでに完成された作品として扱われていた。美術館につきものの悪名高い荘重な雰囲気といったものは、「今世紀の美術」画廊には無縁であった。常にこちらから語りかける、また良きにつけ悪きにつけ、人でも物でもその真価によって受け容れる、というまったく反ヨーロッパ的な態度こそ、「今世紀の美術」画廊の基本姿勢であった。「同時代の美術作品を所有するか、美術館を所有するかは、ふたつにひとつであり、両方をもつことはできない」とは、的確な警句で有名なガートルード・スタインがアルフレッド・バー(近代美術館館長)に言ったとされている言葉だが、バーはこのスタインの断定に対して果敢に挑戦し、それを覆すことに何回も成功した。しかし独特の錬金術を用いてこうした困難を解決し得たのは、むしろ「今世紀の美術」画廊であり、近代美術館ではなかった。

スタインの警告に対する「今世紀の美術」画廊の答は、あらゆるカテゴリーの廃止にあった。「今世紀の美術」画廊が美術館たる根拠は、頻繁に数を増していった最高レベルの恒久コレクションであった。しかし「今世紀の美術」画廊には美術館としての組織もなく、また責任もなかった。芸術の世界に、「今世紀の美術」画廊ほどの熱心さをもった理想的な形の自由企業が実現したことは、それまでになかったのである。

近代美術館では確かに近代美術の過去と現在がより綿密に展望できた。一方で「今世紀の美術」画廊は、網羅的でないかわりに「未来」に対する予見を付け加えたのである。例えばジャクソン・ポロック、ウィリアム・バジョーツ、クリフォード・スティルなどの特別展には、実際に「未来」が組み込まれていたことが今日では理解できる。しかしそれは後になって解かることであり、当時は今ほど明確にその「未来」性が認められてはいなかったかもしれない。ともあれ予知できない意外な驚きに対する期待がもてるという点こそ、ペギーのコレクション中最高傑作とされる作品にも、別の展示室に飾られた無名の前衛派の作品にも、両方に一層の魅力を与えたものだったのである。

「今世紀の美術」画廊は自信と活力を常に人々に感じさせた。すでに名を成したヨーロッパの大家と若いアメリカ人が、堅苦しい美術館的雰囲気から解放されて出会えるような場を提供したとともに、楽しさと美術とは完全に両立しうることをニューヨーク中の人々に教えたのである。

ふたつのグッゲンハイム・コレクションのイデオロギーの違い、あるいは「今世紀の美術」画廊と非対象絵画美術館の根本的な展示の原則などについて語ることは特に難しいことではない。だがペギーの遺贈によりふたつのコレクションが一緒になるまで両者間に存在し、時には真っ向からの対立にまで至った、各々の秘めやかな、それでいて激しい個性を説明することは容易なことではない。それぞれに長所、短所があったが、最終的に両者は合併して、互いを補い合って完全なものとなった。

両コレクションの最も顕著な差は、主唱者のヒラ・リベイとペギー・グッゲンハイムの性格の違いによるものであった。前者はアメリカナイズされたヨーロッパ人、後者はヨーロッパナイズされたアメリカ人、挫折した元芸術家と作品制作には無縁の人間、女教師然とした気質の人間と時として道楽に耽る人間、かたや他人の資産を使う者と常に現実的な経済的責任感を意識していた者、というように、数えあげればその差は数限りない。<sup>1)</sup>

芸術に関して非現実的な理想を一途に抱き、追求し続けたこと、これはソロモン・R.グッゲンハイム・コレクションの際立った特色であったとともに、最大の障害ともなった。歴史的な観点で見ると、ヒラ・リベイが芸術に精神性を要求したことは、そのルーツをカント、ヘーゲルといった思想家の伝統的な考え方や、芸術面ではドイツ・ロマン派の流れに見出すことができる。ドイツ・ロマン派の音楽は常にアメリカでは歓迎され、受け容れられた。シューベルト、シューマン、ワグナー等という名前は、アメリカ人なら誰でも知っていると言ってよい。ロマン派ドイツ哲学となると、大学生なら在学中必ず学ぶものではあるが、その受け容れの範囲はかなり限定される。ところが文学や芸術となると、今日に至るまでドイツ・ロマン派は、アメリカ人の好みとは相容れないものとなっている。有名なノヴァーリスの『ザイスの弟子たち』を読んだことがなくとも、文芸評論家として名声を得ることはアメリカでは十分可能だし、時としてドイツ・ロマン派とはまったく



無関係な方が好まれる場合すらある。同じことが美術史家、批評家にもあてはまり、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ、モーリツ・フォン・シュヴィント、ヤーコブ・アスマス・カルステンズ等はごく握りのエリート専門家しか知らないし、アンゼルム・フョエルパッハやアルノルト・ベックリンに至っては芸術家の典型的悪例としてしか知られていない。芸術愛好家とされる一般人の間では、ダヴィッドから始まって、ドラクロア、クールベ、印象派、そしてデュビュッフェまでの近代美術の展開こそが、鑑賞の対象となり判断のベースになっている。フランス以外の近代美術は無視され続けてきたのである。<sup>2)</sup> それゆえ、一貫して軽視され疎まれ続けてもいた分野にアメリカ人を惹きつけようという至難の事業に挑戦したリベイの勇氣には、敬意を表したい。だがせっかくの試みが部分的にしか成功しなかったのは、ほとんど狂信的な、宣教師風の偏りをもった彼女の方法がその眼をくもらせて、自分自身ロマン派を誤解していたことを見えなくさせてしまったためである。また自分のやり方に固執するあまり、アメリカの大衆に必要な忍耐力強い準備教育の必要性も見落してしまっただからである。リベイはいわばロマン派的騎士道精神で、アメリカというフランス一辺倒の城塞を陥落させようと試みたのであった。リベイの収集したコレクションは、今日変容し、同時に歴大な量に増大したが、いまだに根本的な部分で、近代美術に対するアメリカ人の主流の見方とはどこかずれたままになっている。知識不足のためアメリカの大衆は、今日でも、自分達の馴れ親しんだフランス近代美術、またはすでに受け容れられている抽象表現主義の考え方に基くような展覧会を好みがちである。例えばフェルディナント・ホドラー、ルーチョ・フォンタナ、あるいは最近ではドイツ現代美術の展覧会などに対して、必ず大きな反対の声があがるのである。グッゲンハイム美術館の存在意義は、これまでに作り上げられた近代美術の系譜とされるものに、あえて異議を唱えたり修正したりする挑戦者の代表となることなのだが、それはいまだ充分に実現されていない。グッゲンハイム美術館は、未完の使命を背負った美術館なのである。

ヒラ・リベイが、あれほど熱心に説き続けた思想に対してアメリカの大衆が示した抵抗をついに理解し得なかったのは不幸だったが、それでも彼女の頑な信念が、後の館長の作品選択に際しても活かされ続けたことは注目したい。強い独立心と危険を恐れない勇氣こそ、グッゲンハイム美術館の大きな魅力となったのである。もうひとつ不幸と言えば、他の美術館が出版物や付随的なプログラムを通して盛んに行なった教育的な活動をリベイが拒絶したため、彼女が辞めた後もそのままになったことである。グッゲンハイム美術館が、今後さらに充実するためには、この方面の改善が必要であろう。

もうひとつのリベイの欠点(彼女の成し遂げた成功の大きさに比べれば、小さくかつ容易に改め得る欠点ではあるが)は、「精神性」に関するきわめて狭義な彼女自身の解釈である。カンディンスキーの熱狂的な信奉者とされるリベイを何より魅了したのは、空想的な絵画が備えている音楽的な要素だった。色が魂に



及ぼす感覚的作用,<sup>3)</sup> 線のもつリズムカルなビート、多様なフォルムの緊張が創り出す神秘的な間隔等が、リベイの芸術に対する基本的戒律とされた。喩えて言えば、彼女は純潔の尼僧、すなわち、人類の憧憬すべてを合わせて、それを優雅かつ永遠の境地へ昇華せしめる才能に恵まれたごく少数の選ばれた人間たち(芸術家)——彼らが発する微妙なヴァイブレーションを無形のまま感じとることのできる巫女であったといえる。音楽および二次元の(それゆえに超俗的な)絵画芸術こそが、彼女の理想を表現し得るものとされた。彫刻は絵画に比べてより難しい、とリベイは考えていたらしく、その理由にはかなり疑問の余地があるが、終始一貫して彼女の選択に入れようとしなかった。

彫刻に対するこうした頑な態度を考えると、唯一の例外として彼女の心を妥協させたのが、アレクサンダー・カルダーであったことは不思議である。彼のモビールがもつ麻醉薬のような効用のせいだったのか、あるいは知り合う人すべてが魅せられたという彼自身の魅力のためだったのかは、判断が難しい。またブランクーシの場合は、自ら信奉者の一人とならないまでも、その才能を充分認めてはいた。ただし官能的であくまでも肉体的であった彼の作品の存在感が、リベイには受け容れ難かったのである。

しかし自分の領分である絵画に関して、彼女の鑑識眼は絶対であった。美術館所蔵用あるいは自身の個人蔵用に取得したどの作品も、最高のものばかりだった。リベイ以後の館長の時代になると、彫刻や具象絵画等、タブーだった分野も受け容れるようになった。表現主義の作品が増えたとし、何よりもタンハウザー家のコレクションの寄贈によって画期的な拡大がなされた。しかしリベイの定めたある基準は、後々まで守られた。質および歴史的重要性を問う、限りなく厳しいリベイの鑑識眼に適う作品以外は所蔵品に加えないという鉄則である。他の美術館にも同様に素晴らしいピカソ、ドローネー、グレース、カンディンスキーの作品があることだろう。しかしソロモン・R.グッゲンハイム美術館の所蔵作品を凌駕するようなものはないはずである。これはリベイが定めた規準だが、永遠の規準、指標となった。

非対象絵画美術館のコレクションを語るにあたっては、ソロモン・R.グッゲンハイムの与えた影響についてもう少し触れてみたい。彼の裁量権がどの程度大きなものであったか、リベイの方針についても、彼がいつどのように修正したり、却下したりしたかについては知る由もない。しかしブラザ・ホテル内のソロモンの私室に飾られたモディリアーニの《裸婦》とボナールの《庭に面した食堂》の二点の選択に際しては、公けにはされていないが、ソロモンとリベイの間に激しい反目があったことは確実と思われる。20世紀の絵画すべてを見渡しても、この二点ほど肉感的、官能的かつ感覚的な作品は他に見当たらないからである。

一方、ペギー・グッゲンハイムには禁欲主義信奉者といった気配はみじんもなかった。ヒラ・リベイの靈感の源となっていた気高い神秘的法則は、ペギーにはほとんど理解できないものであった。叔父の相談役リベイが美術に対して確固たる自信を抱いていたのに対して、ペギーには、他人の助言を聞き入れ、しか

も優れた知恵と鋭い洞察力で助言者を選び出すという、見過ごされがちだが大切な才能があった。例えばハーバート・リード、マルセル・デュシャン(当時は今日の絶対的名声とは無関係だった)、アルフレッド・バー、ネリー・ファン・ドゥースブルフといった人々の助言に耳を傾けたのは、まさに彼女の手柄であって、力量不足ゆえとするのは間違いである。近代美術との出会いは、リベイのように美術のクラスに通ったからではなく、パリでのボヘミアン暮らしの際に出席した数々のパーティーを通してであった。ローランス・ヴェュー<sup>4)</sup>との結婚により、ニューヨークの上流ユダヤ人社会を逃れてパリで自由奔放に暮らす間に、ペギーはピンからキリまでのありとあらゆる近代美術の真只中に身を置いたのだった。まったく新しい環境の中で、派手で目くめくような日々にすっかり満足しながら、同時にクールな観察眼を備えていたペギーは、華麗だが短命なものと、永続する才能とを見分ける術もすぐに覚えた。そのため苦い経験もいろいろ重ねたが、くじけることなく、あやまちから学びつつ修練を積んだ。彼女の自叙伝の行間や対談の話から、ヴェューとの破綻により、かえって二人で暮した日々には養った洞察力や批評眼に対する恩義を感じるようになったというふしが見られる。さらに夫の指導なしでも、パリの芸術家社会の中で一人でやっていけることを、自分自身に証明したいという思いもあったようである。また同時代の作家たちが直面させられていた世間の無理解、冷たい敵意などに対する激しい憤りもあった。彼らの作品を買うことで援助の手を差し延べるのは、従って至極当然のことだった。きわめて当然と思えるそうした援助が充分に行なわれていないことが、彼女のような積極的な人間には我慢できなかったのである。もうひとつ、ペギーが心の奥底で、学ぶことそのものに対する尊敬の念を常に抱いていたことを見逃してはいけない。確かに彼女は、非常にオーソドックスであった自らの育ち方や教育の狭義性に反発した。しかしたったひとつ、生涯消えなかった過去の教育の成果ともいうべきものがあった。すなわち知識を広め吸収して知性を高めることこそ、人間の最も気高い行為であるとする教えである。ペギーの交友の中でも特に決定的となったものは、すべて彼女のこの信念に基づき、「教師対生徒」の関係という願望を満たすものとなっている。エマ・ゴールドマン、ハーバート・リード、サミュエル・ベケット、マルセル・デュシャン等の無数の批評家、作家、芸術家たちは、当時は今ほど有名ではなかったが、一人残らず彼らから何かを学びたいという目的でペギーが築き上げた人脈であった。最後の最後まで、ペギーは広範にわたる知り合いと、数々の知的刺激に満ちた、そして愛情のこもった親交を保ち続けた。その中には、ベオグラード駐在の博識で先見の明に富んだジャーナリスト、ヴァッサー大学の詩学の教授、英国出身の新進の歴史学者、東洋美術とドイツ表現主義専門の美術館館長等が含まれていた。もちろん当然のことながら、知性を磨き高める目的とはまったく無関係の単なる取り巻きや、単に気が合うといった友人も少なくなかった。しかし永続して、しかもなくてはならない友情となると、常に理性的な結びつきが重視されたのである。このような観点から見るとペギーのコレクションが、才能ある貧し

い芸術家のポケットを潤す以上の意図を、はじめから抱いていたことは明らかである。

画期的な「今世紀の美術」画廊設立で頂点を迎えたペギーの教育的な意図を、実現させるための様々な試みとその経緯については、すでに多くが語られている。またペギーの死に際して提出されたコレクションに関する系統だった解説は、これまで出版された中でも最も優れた学術的なカタログのひとつに収められることになった。<sup>5)</sup> だが、彼女のコレクションそのものの分析、あるいはいわゆるコレクションと単に作品を集めることとの相違点を分析する試みはいまだなされてはおらず、今後も完成には年月がかかるとと思われる。しかし暫定的にはあるが、この展覧会カタログのために、そういった類の分析をたとえ概略的にせよ、思いきって試みてもよいだろう。

「今世紀の美術」画廊は、特に20世紀の美術に焦点を当て、主要な動向に関する資料を収集し、それに基づいて作品を選択するという明確な原則を掲げていたが、全体の雰囲気としては明るい自信に溢れていた。シュルレアリスムの作品でさえ、威嚇的な面というよりは、力強く冒険的な面が強調された作品が多い。そんな中でジャコメッティの《喉を斬られた女》(cat.no.111)、エルンストの《花嫁の盛装》、ミロの《座っている女 II》等はむしろ例外的な作品と言える。ともあれ陽気な若々しさというものが、訪れる大半の人々が繰り返し受けた印象だった。同時代の人々の間にはあまり見られなかった情熱をこめて、ペギーが近代彫刻を集め始めたのも、作品のもつこのような陽性の前向きさに惹かれたからに他ならない。具体的に、感覚的に心を満たしてくれる彫刻の本質こそが、彼女の心に強く訴えたのである。

彼女の選んだブランクーシの作品も、彼の作品の中では非常に楽しいものばかりであり、例えば《王の中の王》に見られるような厳しく威圧的な力を感じさせるものは少ない。《王の中の王》の勝利と苦痛の混ざったパトスは、ちょうど自然界の嵐や日照りや年月が老木に残した爪跡のように、くっきりと作品に刻み込まれている。美術一般において、特に彫刻においては稀なユーモアを、ペギーはいつも歓迎した。ペギーが選んだゴンザレスの《サボテン男》は、20世紀前半に作られた非常に真面目で深刻な彫刻作品の中では、際立ってウィットに富んだ作品と言える。こうしたペギーの好みから考えれば、明るく天心爛漫な人柄と言われたアルプが、カルダーとともに彼女のお気に入りの作家であったことは当然と言えよう。とはいえ、彼らの作品に比べて、感覚に訴えるというよりは理性を尊重する作品、例えばファントンヘルローの大作《円の内接角と外接角に派生するヴォリュームの相互関係の構成》等もコレクションにはきちんと含まれている。建築物のような力強さ、沈着さにより、この非凡な作家の手による非凡な作品は、コレクション全体の持つ力強い元気なトーンとよくマッチしているのである。美しく丁寧な仕事に対する喜びも、コレクション全体を通して共通に感じとれるものである。短時間で即席に仕上げたような作品は敬遠された。例えばジャクソン・ポロックの絵画の大半は、現にある意味で粗雑なものではあるが、かつては単に粗雑だということで

マックス・エルンスト  
Photo: Leonar







ヘギー・グッゲンハイムとイタリア大統領ルイジ・エйнаウディ、〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉にて、1948年  
Photo: provided by the Archivio Cameraphoto di Pavan e Codato, Venice

不当な批判を受けていたものの、今日ではそうした指摘は的外れとされるようになった。ペギーのコレクション中のポロックの作品が注目に値するのは、スケールの大きさや範囲の広さのみならず、技術的な完成度が高いことにある。完成度の高さに対するこだわりは、ペギーがヴェネツィアン・グラスの過去の栄光をとりもどそうと、吹きガラスの名人エジディオ・コスタンティーニに協力を惜しなかった事実からもうかがえる。

ペギーはもちろん近代美術の実験的側面を十分に理解していたが、同じ実験でも、試験的なものと完成されたものとを厳しく区別していた。彼女にそうした識別眼があったからこそ、ペギーのコレクションの作品はたとえ小品であっても、それぞれの作家の特徴を反映した記念碑的な作品ばかりとなったのである。その良い例はレジェの《都会の人々》(cat.no.17)である。レジェの通常の傑作と比べるとこの絵画は小品である。しかしより大きく鮮やかな色調の他の作品に比較しても、この作品は決して見劣りしない力強い記念碑的な様相を帯びている。マッソンの作品やムーアの《三つの立てる人体》、セヴェリーニの《海=踊り子》等についても同じことが言える。また一群のピカソ作品は特にこの点で印象深い。謎めいた作品《アトリエ》(cat.no.6)、これはヴェラスケスの作品《宮廷の侍女たち》の純理論的、近代的翻訳とされる作品だが、同じテーマのヴァージョンのほとんどに比べて小品である。しかし見る者の心に、あたかも壁画のような大きさで迫り、完全性や表現の簡潔さ等を強く印象づける力を持った作品なのである。

これに関連しているのだが、ペギーは一般に考えられている以上に過去の美術に興味を抱いていたことを、我々は心にとめておく必要がある。その分野の専門家とされる人々とともに、ほとんど知られていない中世やルネサンスの記念碑的作品を見に行くことこそ、ペギーの最高の楽しみだったのである。この興味を通して、本来の意味通りの「傑作」を見分ける勘を養ったとも言える。本来の意味の「傑作」とは、作者の独自性を持ちながらも、永年にわたって伝えられた技巧すべてを完全に修得した上で作られた作品、ということである。ペギーは美的好奇心に衝き動かされて妥協してしまうことはほとんどなかったが、ごく稀にマイナーな作家に限って、彼女の最高規準に達していない作品でも買うことがあった。

「今世紀の美術」画廊が閉廊した後、ペギーはコレクションをヴェネツィアの自宅へ移して公開した。初めから彼女の展示は画一的ではなかった。照明も壁面の配置もどこか即興的だったため、何週間もイタリア中の壮麗な美術館巡りをして圧倒され気味になった観光客には、そうした展示はとりわけ喜ばれた。しかし作品に近寄れることは、何より彼女が重んじた点であったので、今日の警備の常識から見れば監視体制はほとんど無きに等しかった。適切な展示条件が欠如し、さらに経済的な理由から学芸員が雇えなかったり、空調設備もない等々、公開コレクションに不可欠とされる様々なサービスが不足していたことから、多くのマイナス面を生んでいた。訪れる人すべてが注意深いとは限らなかったため、カンヴァスに触った



り、果てはついついたりする不心得者もいた。わざとではないが彫刻にぶつかる人も出た。驚くほど僅かな件数だったとは言え、盗難も起きた。くだけた展示により一般大衆の得たものは大きかったかもしれないが、コレクション全体としては、疑いなくその弊害を受けたと言える。

ペギー自身は、金銭的な価値といった尺度でコレクションを考えたことすらなかったが、美術市場の高騰によりもたらされた天文学的数字に影響され、周囲の雰囲気が変わってきたことと、それを煽り立てるようなマスコミの卑しい風潮とに除々に苛立ちを覚えるようになっていった。彼女は金持ちと人から思われることはまったく気にならなかったが、月並みな感覚で来館者に、コレクションも彼女の財産の一部という見方をされることには我慢ならなかった。これらの苛立ちや怒りの気持ち、さらには自らの寄る年波について厳粛な思いにかられたペギーは、コレクションの行く先に思いを巡らせ始めた。

ペギーは個人的に礼拝堂は大嫌いだだった。ある日二人の友人は、シュルレアリスムという言葉が生まれる以前のシュルレアリスムに対する彼女の好みを知っていたので、ダヌンツィオの「ヴィットリアーレ・デリ・イ



ペギー・グッゲンハイム・コレクション、ハラツツォ・  
ヴェニエ・ディ・レオーニ、ヴェネツィア  
Photo: Carmelo Guadagno and David Hald



ペギー・グッゲンハイム、ヴェネツィアのハラツツォの庭でフォルチュニーのドレスを着て  
Photo: from the Archives of the Solomon R. Guggenheim Museum

タリアーニ(イタリアの勝利)」に案内すれば喜ぶだろうと考えて、その頃まだごく限られた一部の人にしか入場が許されていなかったこの礼拝堂に連れて行った。ところがこの訪問は完全な失敗となった。詩人が自ら死後の追悼の場として用意した礼拝堂はあまりに大げさで、衰れを誘うような憂うつな雰囲気はペギーは強烈なショックを受け、友人の親切には感謝しながらも、何週間も彼らと口を聞く気になれなかったという。ソロモン・R.グッゲンハイム美術館との合併の話が持ち出されると、彼女の方からは最小限の注文しかつかなかったが、その中には家具を運び出すことと、彼女の死後パラツツォには館長が住まないことのふたつが含まれていた。こうして彼女のコレクションが収められていた館内の家庭的な空気は一扫されることになった。しかしパラツツォの規模や環境などからも、これまで通り親しみやすい雰囲気はなるべく保つことが約束された。パラツツォ・ヴェニエ・デイ・レオーニはペギーの住居だったが、その後は、ペギーが情熱を傾けて敬愛してきた作品を、同じように敬愛してくれる人々すべての館となることになった。

ソロモンおよびペギー・グッゲンハイムのコレクションは、初めは個々に、そして今やひとつとなって、芸術家対一般大衆、芸術を創る者対鑑賞する批評家、コレクター対一般の美術愛好家など、各々の間の溝を埋めるために大きな力を発揮できる数少ない機関として、新たに発足することになった。これら一握りの美術館やコレクターの尽力がある限り、ガートルード・スタインのニューヨーク近代美術館に対する警句も的外れとなることだろう。美術は前の時代を否定することからスタートするわけではない。人々は新しい進歩を期待するようになったし、また同時代の美術の挑戦を楽しむことを学んだ。しかしある意味では、あまりにもそうした傾向が強調されすぎている感がある。確かにペギー自身も、近・現代美術はあまりにもてはやされすぎて、作家を墮落させてしまう危険が大いにある、と警告し続けた。例えば19世紀後半の状況を思い返してみよう。当時大多数の批評家、美術館、コレクター、画商等がこぞってある種の近代美術を極端にもてはやした結果、その危険に気づかなかった大衆も踊らされ、同時代に制作された最も大胆かつ最も永続する可能性のあった作品が見出されないままになってしまったのである。こうした愚かしさを繰り返してはならない。今日高い名声を得ているような作家の何人かも、実はジェロームやエルー程度であって、モネやセザンヌには到底なり得ないことは大いに考えられる。とは言ってもこの問題は実にややこしいことに、ジェロームのようにその時代にのみ賞賛され、その後は無視され忘れ去られてしまったのに、最近再び注目されるといった者がいるから一概には言えない。今日では批評家や画商、またはオルセーのような美術館の設立のおかげで、彼らの作品も同時代のはるかに大胆な作品と比肩し得るものとして、我々の目に触れるようになってきている。ガートルード・スタインは恐らく当時、このような状況を予測できなかったはずである。つまり、ある時期に対極的な評価を下されていた作品も、等しく雄弁なものとして捉え直されることがあるという事実や、革命的であった初期の近代美術も、次第に独自の伝統をかたちづくり、その意味で、

「美術館」とは相容れないものとされていた時代も終るという事実である。グッゲンハイム美術館の場合には、タンハウザー・コレクションの寄贈により、こうした伝統を初期の印象派にまで遡らせることに成功した。また一方ではパンツァ・ディ・ピウモ・コレクションを取得することにより、合併してひとつになったグッゲンハイム美術館は、ポストモダン(この言い方が正しいか間違っているかは別にして)と呼ばれる領域にまでその範囲を広げたのだった。グッゲンハイム美術館は創立者たちの大胆な企てとしてスタートしたが、現在では、過去と未来双方の美術を検証し得る安定したセンターとなってきた。新しい企てに危険はつきものである。しかし現在のグッゲンハイム美術館がこれまで通りの情熱をもって、現代美術の中で最も手応えのあるものは何かという鋭い洞察力を働かせ続ける限りは、危険を冒すことを決しておそれなかった創立者や後援者たちの抱いた理想を、これからも実現させてゆくことだろう。

#### 註

- 1) アメリカ人の芸術観を決定する際に、女性がどのような役割を果たしてきたかについては、これまで十分な調査は行なわれていない。ただ言えることは、いわゆる一流の古典絵画の巨匠作品の収集に関しては、主に男性の名が目立つということである(アルトマン、ワイドナー、メロン、クレス、フリック、バーチェ、モルガン、レーマンらがいる)。一方、積極的に近・現代美術の分野に進出していったのは主に女性であった(メアリー・カサット、キャサリン・ドライアー、ベギー・グッゲンハイム、メアリー・レイノルズ、ガートルード・ヴァンダービルト・ホイットニー、ガートルード・スタイン、アルマ・スプレックルズ、リリー・P.ブリス)。ヨーロッパに目を転ずるならば、近・現代美術の収集と助成という点での女性の関与はほとんど見られない。もちろん例外はあった。アルベール・ギャラタンの比類のないコレクションがそのひとつである。あるいはイザベラ・スチュワート・ガードナーのような一匹狼の存在も忘れてはならない。彼女は古典絵画も近代美術作品ともに収集した。さらに忘れてならないのは、夫妻で力を合わせて収集したいくつかの重要なコレクションである(アレンズバーグ夫妻、ループ夫妻)。
- 2) アメリカの学者によるこの分野の研究書の傑作のひとつ、ロバート・ローゼンブルム著『北方の伝統』は、いわゆる「玄人受け」、つまり批評家筋にのみ認められる著作という評価しか受けられなかった。メトロポリタン美術館も、ニューヨークの市民にドイツ・ロマン派の絵画を紹介するべく〈ドレスデンの輝き展〉を開催したのだが、それは中途半端な内容にとどまってしまった。そうした中途半端な姿勢は、会場構成、宣伝、地味なカタログなどすべてによく現われており、この展覧会の失敗をあらかじめ決定していたようである。フリードリヒの作品〈ドレスデンの大熊場〉が展覧されたことは、確かにひとつの素晴らしい功績ではあったが、装飾的な作品をこれみよがしに強調した展示に終始していた展覧会にあっては、鑑賞者の目を引くこともなかった。マルク、キルヒナー、ジョヴァンニ・ジャコメッティ、セガンティーニといった作家を十分に理解するために必要とされる釣合のとれた見方は、アメリカにはいまだに大きく欠落している。アメリカ人が彼らの作品に見出し、評価しえたものは、一般に政治的な偏向や大胆な色使いがもたらす効用ばかりであった。同じ意味で、アメリカにはかなり偏狭だが熱狂的ともいえる抽象表現主義への思い入れが見られる。ローゼンブルムは、1930年代終わりから40年代初めにかけてのアメリカ美術の一面を「北方的」感受性と称したが、その重要性はいまだに正当な評価を受けていない。ハンス・ホフマンは氷山の一角にすぎないものである。例えば、アーシル・ゴーキーとジョン・グラハムの関係は実り多くも愛憎半ばするものであったが、それはロマン派の考え方に関して絶えず変化した両者の解釈を反映していたといえる。アメリカへ亡命してきた音楽家、詩人、文学者、ジャーナリストといった触媒的存在は、政治問題への関心の高まりとあいまって、ニューヨークの美術界を活性化させる要因となったわけだが、この政治問題こそは、ロマン派の絵画が伝統的に常に関与してきたものであり、その関与は、時に美術作品としての価値を等閑視させてしまうこともあったのである。フランス以外のロマン派に対するより一般的な関心と理解が生まれない限り、ベックマンのようにきわめて重要な作家たちが認められることはないだろう。
- 3) ルドルフ・シュタイナーの神智学ほど、芸術と人間の理性や魂の結びつきを具体的に表現した理論はない。この理論は今世紀初めの数十年間、ドイツ・インテリ層のすべてに大きな影響を与えた。病気の治療もしくはそれを緩和するために、シュタイナーはある種の色彩環境を取り込み、また感情の高まりと身体の動きは一致するという考え方に基いたオイリュトミーという身体表現法を適用した。そうした理念は、ドイツおよびドイツ的な影響を受けた当時の芸術において、積極的に具現されたのである。
- 4) 近代美術の歴史においてローランス・ヴェーユは、一般に考えられているよりは高い評価を得てしかるべき作家である。彼はアッサン・ブラージュの技法を早くから取り込んで成功した、最も先駆的な存在であった。ベギー・グッゲンハイム・コレクションに収められている



大きな三連の衝立ては、現存する彼の作品の中でも最も大がかりなものであるが、きわめて個性的であった彼のコラージュ作家としての一面をうかがわせている。彼が用いた瓶には感動的なベーススを感じられる。すなわちそれら生命を持たない無機物が生命を求めて漂っているかのような哀調があるのである。瓶がもつ物理的な繊細さは、格調高い古版本のような雰囲気を感じ出している。

- 5) Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice: The Solomon R. Guggenheim Foundation*, New York, 1985.

(翻訳: 下坂優子)





R O S S I  
S O L O M O N R . G U G G E N H E I M M U S E U M

凡例:

以下のカタログには全43作家による出品作品121点が掲載されている。左頁は作家名, 作品タイトル, 制作年, 素材, サイズ, 所蔵, 分類番号, および各作品についての解説によって構成されている。文末の括弧内イニシャルは, 左側が筆者名, 右側が訳者名を表わす。

筆者:

V.E.B. ——— Vivian Endicott Barnett  
E.C.C. ——— Elizabeth C. Childs  
L.F. ——— Lucy Flint  
S.B.H. ——— Susan B. Hirschfeld  
N.S. ——— Nancy Spector  
L.A.S. ——— Louise Averill Svendsen  
J.R.W. ——— Joseph R. Wolin

訳者:

M.M. ——— Mitsuru Mizutani  
U.N. ——— Urara Nakamura  
S.O. ——— Sawako Ogiwara  
N.O. ——— Natsu Oyobe  
E.S. ——— Etsuko Sugiyama

解説文中の註のうち, 省略形で示されている出版物:

Rudenstine, 1976:

Angelica Zander Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection, Paintings 1880-1945*, 2 vols., New York, 1976.

Rudenstine, 1985:

Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice, The Solomon R. Guggenheim Foundation*, New York, 1985

Ⅰ カタログ

1

パブロ・ピカソ  
Pablo Picasso

水差しと果物鉢  
Carafon, pot et compotier

1909年 夏

油彩、カンヴァス

71.6×64.6cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.536

この作品『水差しと果物鉢』は、1909年夏にスペインで制作された作品である。ピカソはこの年の5月から9月にかけて、故郷カタロニア地方の山間の村、オルタ・デ・サン・フアン(当時はオルタ・デ・エプロと呼ばれていた)で暮らしていた。この土地は、かつて彼が画風を大きく展開させた初期の重要な時代(1898-99年)を過ごした場所でもある。この作品には、ピカソがアフリカおよびイベリアの美術の影響と、明らかにセザンヌから受け継いだと見られるスタイルを、独自に融合していく過程を見ることができる。ここでは、それぞれの事物かもつ幾何学的な形態と具体性、そして特質が明確に打ち出されている。果物鉢に入った緑色の果物と、後方に置かれた水差しの赤味がかった色は、カンヴァス全体を覆う薄灰色と、淡黄色と、白色から際立って印象的である。また、傾斜したテーブル、奥行きのない空間、角張ったテーブルクロス表面(とくにごつごつしたテーブル上の面)といった特徴は、ここでのピカソの画風が前キュビズムから、分析的キュビズムへしだいに変化していく過渡期にあることを示している。

[V.E.B./N.O.]





パブロ・ピカソ  
Pablo Picasso

アコーディオン弾き  
L'accordéoniste

1911年 夏

油彩、カンヴァス

130.2×89.5cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.537

1911年の夏を通してピカソとブラックは、フランス・ピレネー山脈の山間にあるセレという町に滞在し、共同生活を営みながら制作活動を行っていた。この《アコーディオン弾き》は、この時期のピカソが抽象へいかに大胆に接近していったかを示すものである。絵画において伝統的に対象物と背景の間に存在していた境界が取り去られ、単一の絵画面が形成されているとともに、極限まで細分化された断片、平坦に、しかしところどころ陰影を付けながら着彩された面、具体的な事物を描写せず、規則正しく丹念に残された筆致、無彩色に近い色使い、そして浅い奥行きなど、ここにはピカソとブラックが創始した分析的キュビズムの特徴のすべてを見ることができる。

《アコーディオン弾き》は、ブラックの《ギターをもつ男》(1911年夏制作、ニューヨーク近代美術館蔵)と、きわめて類似した作品である。ロバート・ローゼンブルムが述べているように、左下方にある渦巻き型の形体、座っている人物の比較的はっきりした指の形、そしてかすかに特徴を残した顔などの共通点を、両方の作品の中に見つけることができる。ピカソは人物像を特に好み、その中でも楽器を演奏する人物をモチーフにした作品を多く描いている。《アコーディオン弾き》の他にも、《マ・ジョリ》(1911-12年冬制作、ニューヨーク近代美術館蔵)や《素人闘牛士》(1912年夏制作、バーゼル美術館蔵)などがこの時期に制作されたものである。これらの作品に共通した特徴として、画面における徹底的な二次元性の追究、事物自体から発散されているように思われるかすかな光、そしてカンヴァスの形に合わせるのではなく、描かれている事物の内的な構造によって決定された画面上の線や面の配置などを挙げることができる。

[V.E.B./N.O.]



パブロ・ピカソ  
Pablo Picasso

セレの風景  
Paysage de Céret

1911年 夏  
油彩、カンヴァス  
65.1×50.3cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim  
37.538

人間が対象を認識する過程とその視覚表現について、1911年夏に共同で探究を重ねていたピカソとブラックは、ついに高度な分析的キュビズムを確立するに至った。8月の一カ月間、二人の画家が肩を並べながらセレの地で生み出した作品には、美術史上稀に見る知的な、そして審美的な交遊の跡が残されている。二人の画家が分かち合っていた情熱は、彼らが作品に匿名性を持たせるために、相手が制作した作品に逆に自らの署名を書いたほど大きなものであった。物語風の、しばしば自伝的な色合いの濃い作品を描くことが多かったピカソの感性は、この時期ブラックの影響を受けてしばらくの間変化したようである。静物画や風景画に現われた単純な幾何学的形状からも明らかなように、事物を形態学的にとらえることが、この時期の彼の絵画に特徴として見られるようになった。

この《セレの風景》の中で、具体的に何が描かれているかを教えてくれる手掛かりは、左側にある拱道らしきもの、中央に連なっている図式化された階段、そしてその上方のカーテンの掛かった窓の数カ所しかない。その他の部分には、あちこちの方向を向いた、明るい色彩の多角形の面が無数現われている。垂直、水平方向に伸びた数本の線が、それらの面を遮ぎ、またばらばらに分断された画面をつなぎ留める役割を果たしている。絵画は無数の構成面から成る魔術的な模様のようなものである。同じ時期に描かれたブラックの風景画、《セレの屋根》(ウィリアム・アクアヴェラ夫妻蔵)では、このピカソの作品より比較的簡単に、対象となっている建築物を識別することができる。

[N.S./N.O.]





パブロ・ピカソ  
Pablo Picasso

詩人

Le poète

1911年8月

油彩、カンヴァス

131.2×89.5cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG1

《アコーディオン弾き》(cat.no.2)と同じように、この作品《詩人》は、フランス・ピレネー山脈の山間の町セレで、ピカソがブラックと共同生活をしていた1911年夏に描かれた。ブラックの同時期の作品《ギターをもつ男》(ニューヨーク近代美術館蔵)とくわめて類似しているこのポートレートは、分析的キュビズムの最も円熟した時期のもので、ここでは事物の抽象化が極限まで進んだために、何が描かれているかを理解することが事実上不可能になっている。

タイトルが示すように、視覚的に分析され、直線と曲線で囲まれた要素から成る構成物として新たに組み立てられているのは、人間の姿である。視覚的な手掛かりが巧妙に隠されているにもかかわらず、この作品を観る者は、比較的細部の粗い背景の色彩と質感のなかに、細密に描かれた中央のピラミッド形の人物像を発見するだろう。そしてこのピラミッド形の頂点によって貫かれた中央上部の小さな円形が目、少々長めで大きめの面が鼻を、そして三日月形の面が髭を表わしていることに気づくであろう。このようにいったん具体的な顔の部分を発見すると、次に頬、パイプ、首、やせた上半身、ひざ、椅子の肘掛けらしきものを認識することは容易になる。ひとつひとつの部分の発見から、やがて全体のイメージが浮かび上がってくるのである。

ピカソは体の各部分を、まるでその回りを一周して観察したかのように複数の角度からとらえ、そのさまざまな断片をひとつの、凝縮されたイメージとして統合しようとしている。イメージを分散させることは、観る者に具体的なフォルムよりも抽象的なフォルムの解釈を促す。フォルム、そして対象物のもつ想定上の量感、線、面、光、そして色彩などの要素によって構成された、非対象の形体に分解されている。各フォルムを構成している小面体は、奥行きのない、混沌とした空間の中を浮遊しているが、それらは新印象主義を彷彿とさせる光が散ったような、細かな筆致によって明確な形体となり、抑揚のついた画面を構成するに至っている。小面体を貫く連続した線によって、より大きな面の姿がぼんやりと写しだされている。小面体と同じように、混沌とした空間を漂っているかのようなこの大きな面も、建築的な構造の中に、連続した線によってしっかりと固定されている。さらにこの時代のピカソとブラックの作品に特徴的な、落ち着いた色調は、彼らが取り組んでいた人間の知覚の問題と大いに関係しているといえる。

[L.F./N.O.]





パブロ・ピカソ  
Pablo Picasso

マンドリンとギター  
Mandoline et guitare

1924年  
油彩に砂、カンヴァス  
140.6×200.4cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
53.1358

1924年と25年の夏ピカソは、開け放たれた窓の正面中央に机が置かれているという配置の、基本的には同じモチーフを扱った少なくとも9枚の大型の色彩豊かな静物画を描いている。この主題は最初に彼がコートダジュールで夏を過ごした1919年、サン・ラファエルで描いた一連のドローイングと水彩画に初めて登場している。

この作品は平塗りの色彩の部分と装飾的なパターンによって構成されている。その絵画の構造は静物の曲線的な輪郭と床や背景の壁の直線的な分割によっている。大胆で明るい色彩、テーブルクロスのおさやかなパターンと窓のむこうにちらりと見える空と雲は、絵画に生気を与えることに欠くことなく寄与している。

[V.E.B./U.N.]





パブロ・ピカソ  
Pablo Picasso

アトリエ  
L'atelier

1928年  
油彩、黒いクレヨン、カンヴァス  
161.6×129.9cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG3

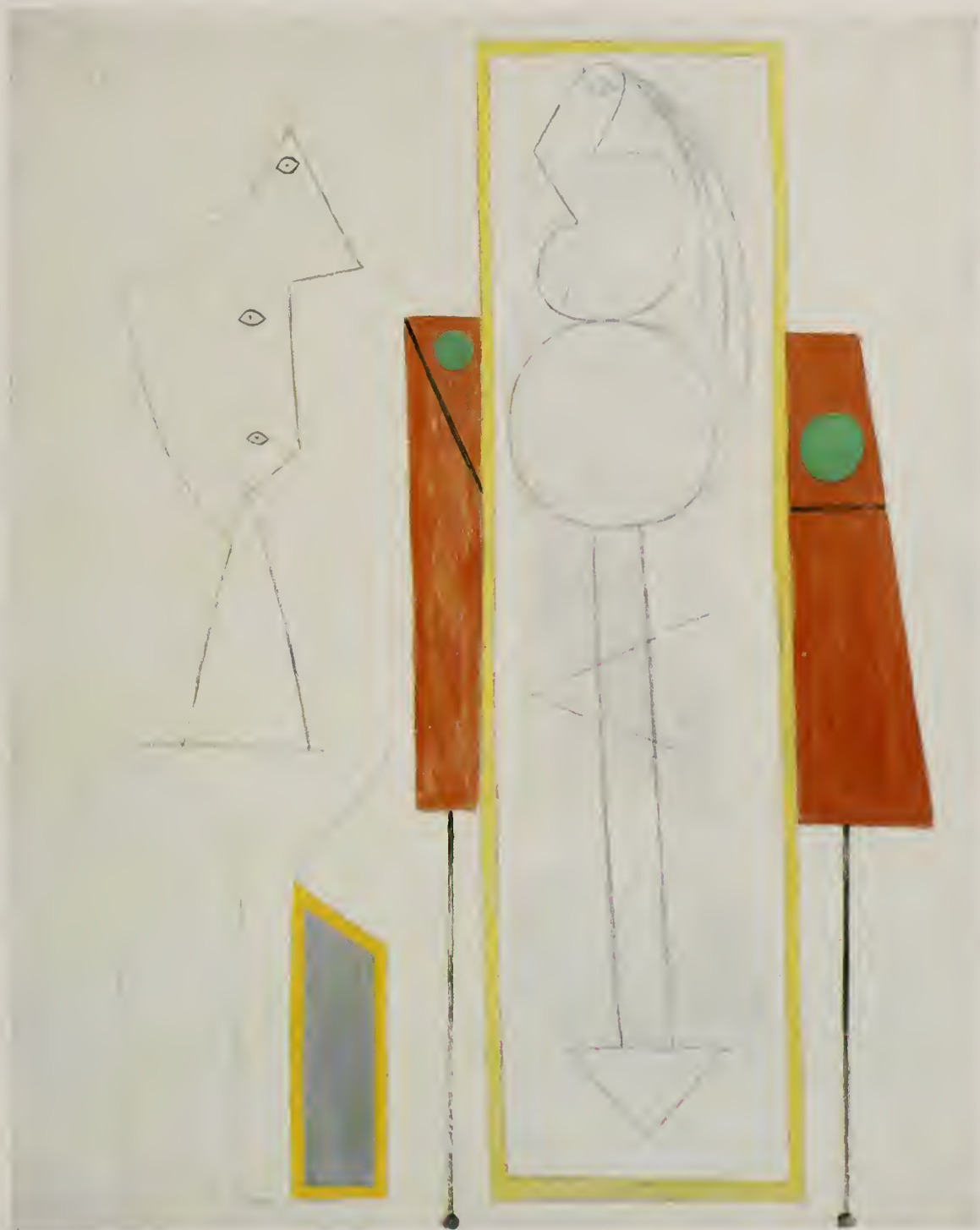
1927年から29年の間ピカソはアトリエをテーマにして、その活動の上で複雑な説話を作り上げる。そのシリーズの多様性の中で、この作品に最も近いのは1927年から28年に描かれた《アトリエ》<sup>1)</sup>である。これらの作品はともに、平面という領域において顕著で厳然たる制作法に注意を引くことに限定した、総合的キュビスムの鮮やかな色彩を保有している。この絵画の特有性は、ピカソの当時の針金彫刻の形体を限定している幾何学的で針金のような輪郭と対照的である。

この《アトリエ》の中には彫刻的な半身像(左)と全身が描かれたポートレート(右)を見出すことができる。非常に図式化したフォルムで人間を芸術的表現によって描くことで、ピカソは生きている人物からは遊離した形体を配置している。彼はたとえ抽象的であろうと描かれた物のリアリティを信じ、男性と女性のフォルムの間にある人間らしいやりとりや関係を想像する観者の自主性を信頼している。ニューヨーク近代美術館のヴァージョンにおいては半身像が三つの目を持ち、ピカソの作品の独自性を物語っている。

作家の知覚の問題や彼の主題の発展は1927年のエッチング《編み物をするモデルと画家》からたどることができるが、その作品では、写実的に描かれた画家がごくありふれた女性の幻想的で抽象的なポートレイトを描いている。その画家はニューヨーク近代美術館の《アトリエ》では抽象的な記号に変わり、この作品では消え去っているかあるいは潜在しているかのようである。同じく1928年の《画家とモデル》(ニューヨーク近代美術館蔵)において画家はより一層判別しがたくなっているが、比較的写実的な横顔で再び現われている。ここで探究している現実とイリュージョンの相互作用というテーマはその一生を通してピカソがその中心においてきた問題であった。

[L.F./U.N.]

1) 図版: Rudenstine, 1985, p.620, fig.c.



パブロ・ピカソ  
Pablo Picasso

水差しと果物鉢  
Pichet et coupe de fruits

1931年2月

油彩、カンヴァス

130.8×162.6cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, By exchange

82.2947

ピカソが1927年1月11日、パリのギャラリー・ラファイエットの前でマリー=テレーズ・ウォルターと出会った時、彼女はまだ17才であった。その時ピカソは結婚していて、マリー=テレーズは未成年であったので、彼らは何年もの間、その恋愛関係を隠さなければならなかった。彼らの関係は公けの目には隠されていたが、ピカソの作品の中には秘かにではあったが、記録されている。1927年に描かれた5枚の静物画——それらの構成の部分に「MT」あるいは「MTP」というイニシャルが織り込まれている——はマリー=テレーズがピカソの生活の中の喜ばしい侵入者となっていることを秘かに示しているものである。1931年まで、ピカソの作品は恋人の官能的な存在の影響で様式的な変化を見せている。1925年の《ダンス》(テート・ギャラリー蔵、ロンドン)で頂点に達した角ばってねじれたイメージを描いていた時代は、曲線のオーガニックなフォルムを多用し、マリー=テレーズの脹やかな肉体を秘かに参照することで変化していった。そのような解剖学的な隠喩はこの大作の装飾的な静物画《水差しと果物鉢》において見出せるかもしれない。初めに黒でふちどられた布の掛けられたテーブルの上に静物がキュビスム的に配列してあるのが目に入ったとしても、接近してじっと見れば、それは横たわるヌードになってゆく。右にある果物鉢は様式化された顔に変わり、複雑な構造のテーブルは体に、果物の離れたひと粒は完全に円形の胸に変化する。同年3月、ピカソは《一脚テーブル上の静物》(ピカソ美術館蔵、パリ)を描くが、その中で肉体の隠喩はより一層明白になってゆく。 [N.S./U.N.]





パブロ・ピカソ  
Pablo Picasso

水浴  
La baignade

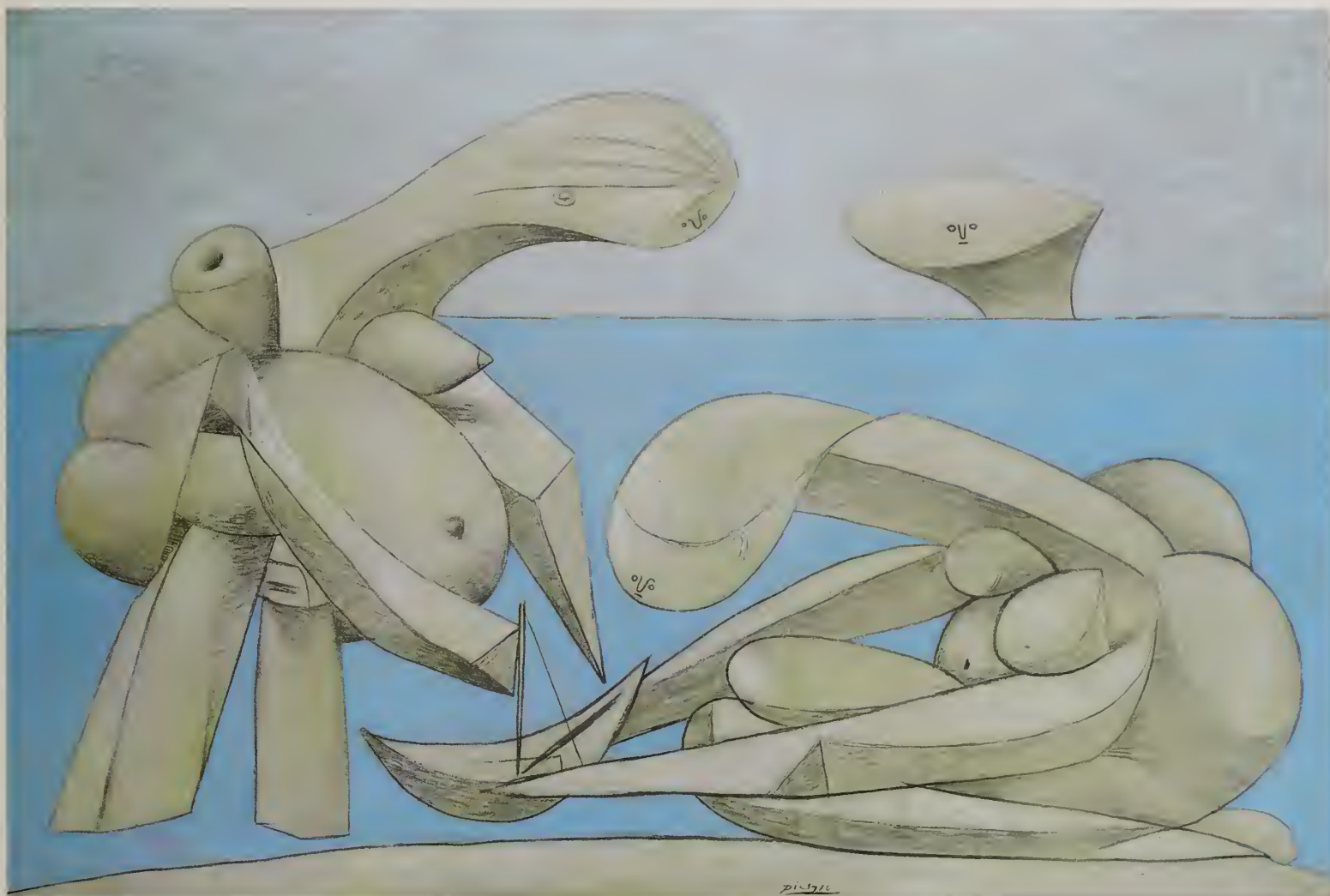
1937年2月12日  
油彩、コンテ・クレヨン、チョーク、カンヴァス  
129.1×194cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG5

1937年初めの数カ月、ピカソは《ゲルニカ》(ブラド美術館蔵、マドリード)の準備のためのドローイングやペギー・グッゲンハイム・コレクションにもその一点がある《フランコの夢と偽り》のようなエッチングによってスペイン市民戦争に力強く応酬していた。しかしこの時期彼はまた政治的な出来事に没頭していることを見せないような一連の作品をも創作している。《オモチャの船と少女》としても知られているこの作品《水浴》の主題は、1920年の《三人兄弟》(ステファン・ハーン蔵、ニューヨーク)を特に想起させる。ヴェルサイユの近くのトランブレ=シュル=モードルで描かれた《水浴》は1920年代後半から30年代初めの彼の作品に現われている、浜辺という場での硬化したヴォリュームのあるフォルムへと戻っている数点の作品のうちの一点である。《水浴》は1907年から1908年頃に描かれたマティスの《贅沢 II》(コペンハーゲン国立美術館蔵)と、その単純化された平面的な様式と前景の人物のポーズによって対照することが可能である。彼の親愛なるライバルであるマティスの純朴なイメージが、ピカソがその時想像していた戦争の暴力的なイメージにかわるものとして彼に訴えたであろうことはもっともなことである。

少なくとも二枚の準備段階のドローイングはこの作品と関係づけられている。その一点(ピカソ美術館蔵、パリ)<sup>1)</sup>では、地平線上にぼんやりと見える男性の像が不吉な様子である。もう一点のドローイング(どこにあるかは不明)<sup>2)</sup>では、完成したヴァージョンと同様に、男の風態は二人の女性像の顔だちと調和して柔らかく中和されている。豊満で性的に誇張された「女の子たち」を男がじっと見る時の不能の性倒錯行為の感じは浴室で不意打ちを食ったディアナの神話を呼び起こす。[L.F./U.N.]

1) 図版: Rudenstine, 1985, p.625.

2) 図版: C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1957, vol.8, no.343.



9

ジョルジュ・ブラック

Georges Braque

ピアノとマンドーラ

Piano et mandore

1909-10年

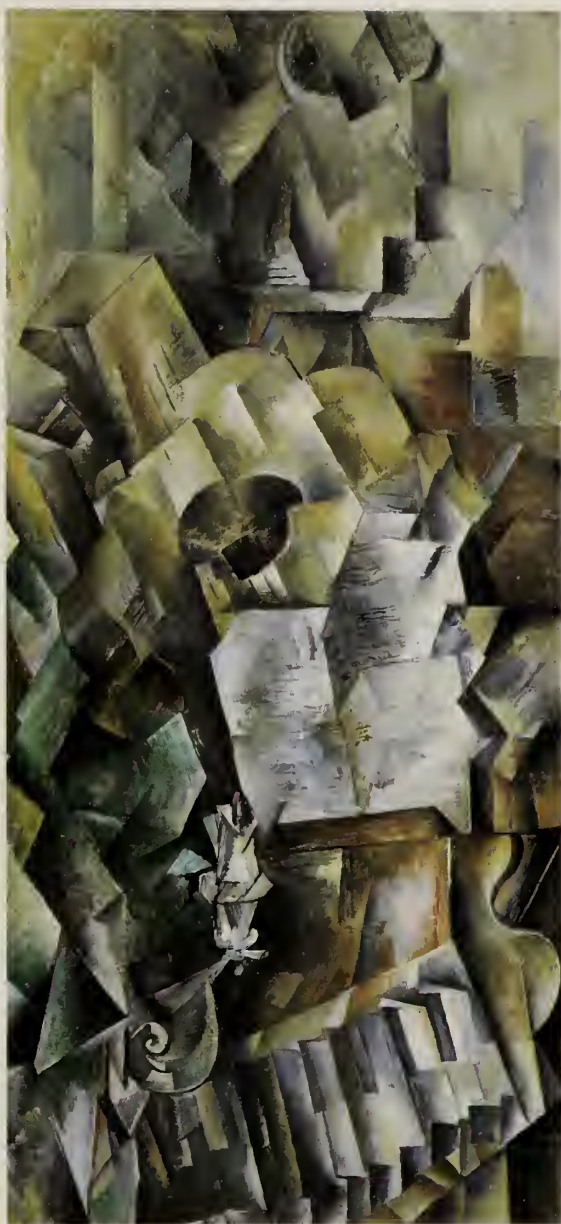
油彩、カンヴァス

91.7×42.8cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

54.1411





ジョルジュ・ブラック  
Georges Braque

ヴァイオリンとパレット  
Violon et palette

1909-10年

油彩, カンヴァス

91.7×42.8cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

54.1412

1909年から10年にかけての冬に描かれた《ピアノとマンドーラ》(cat. no. 9)とこの《ヴァイオリンとパレット》の一对は、初期キュビズムの古典的作品の一例である。2点とも、描かれた事物の形はばらばらに分解してあるが、その対象は即座に判別できる。対象を断片化することにより「空間的要素と空間の運動をつくりだす」ことが可能になった、とブラックは述べている。また、楽器を描くようになったのは、単にアトリエに楽器があったからというだけでなく、「実体感覚のある空間を追求していたこと……そして楽器は人が触れることにより生命が吹きこまれること」によるとも語っている。<sup>1)</sup>

いずれの作品も狭苦しい、奥行きのない絵画空間であり、形体は、中間色、特に緑と茶を基調にしている。抑制した渋い色を用いて絵画的要素を極力制限することにより、ブラックとピカソは新しい空間概念、物体を分解し、平面へ置換すること、および分析的キュビズムの本質的な形体の問題に集中的に取り組んだ。

[V.E.B./S.O.]

1) D. Vallier, "Braque, la peinture et nous," *Cahiers d'Art*, XXIX<sup>e</sup> année, October 1954, p.16.



フアン・グリス

Juan Gris

パリの家並み

Maisons à Paris

1911年

油彩、カンヴァス

52.4×34.2cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

48.1172 X33

この都市の風景は、グリスがパリのモンマルトルに住んでいた1911年に描かれた。1906年にマドリッドからパリに着いてまもなく、彼はラヴィニャン通り13番地の、同僚ピカソも住んでいた「洗濯船」と呼ばれる建物に移り住んだ。ピカソとブラックはグリスの友人ではあったが、グリスは決して彼らの追随者ではなかった。彼の表現スタイルは独自の方法でキュビズムに向かって展開し、またセザンヌの影響も受けている。最初の油彩画は1911年に制作された。その当時グリスは「洗濯船」の二階にアトリエを持っており、そこからはラヴィニャン広場(現在のエミール・グドー広場)を見渡すことができた。この《パリの家並み》は多分この近辺を描いたものだろう。<sup>1)</sup>

この作品は、グリスのキュビズムの初期の段階を表現している。建物の平板化、傾斜角で表現された建築要素、構成上不可欠な線の強調、そして青、緑、黄色の微妙な陰影をかもし灰色の色調などにその特徴がうかがわれる。パリの建物を描いた類似の作品として、ハノーヴァーのシュブレンゲル・コレクション所蔵の同題の油彩画《パリの家並み》と、ニューヨーク近代美術館(ジョアン&レスター・アヴネット夫妻コレクション)所蔵の素描がある。

[V.E.B./S.O.]

1) このことは最初にルーデンシュタインによって指摘された。Rudenstine, 1976, p.187 を参照。





フアン・グリス

Juan Gris

新聞と果物鉢

Journal et compotier

1916年3月

油彩、カンヴァス

46×37.8cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Estate of Katherine S. Dreier

53.1341

グリスは1916年3月に、テーブルの上に新聞と果物鉢、背景にドアの見える静物画を数点描いている。この中には、かつてキャサリン・S.ドライアーが所有し、現在ニューヘイヴンのイエール大学アート・ギャラリーが所蔵する別の油彩画がある。この作品《新聞と果物鉢》で特記すべき点は、グリスが単に明るい色彩を用いているだけではなく、対照的色彩によるドットの技法を使用していることである。ピカソとブラックが、1914、15年頃ドットのパターンを用いて画面を活気づけ、装飾的效果を生み出したことはよく知られている。ジョルジュ・スーラは彼にとって別のインスピレーションの源泉であったかもしれない。グリスは彼の手紙の中で、スーラの技法を、新印象主義の画家たちが行なった色彩理論との関係で取り入れてはいないけれども、それを知っていたことを明らかにしている。この作品で、グリスは青のドットを黄色の部分に、いくつかの黄色のドットを淡いピンクの部分に、そして一番上には黄色、灰色、緑の面に赤を塗り重ね、その結果、科学的ではないものの装飾的でカラフルな効果をもたらしている。

[V.E.B./S.O.]



13

アルベール・グレーズ  
Albert Gleizes

男の頭部  
Tête d'homme

1912-13年

油彩、カンヴァス

37.6×50.4cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Hilla Rebay Collection

71.1936 R151

この時期グレーズはピカソやブラックの実験的作品に初めて出会い、彼もまたキュビスムの作風に取り組んだ。メツァンジェ、レジェ、ル・フォーコニエ、デュシャン兄弟らと同様に、グレーズは、主に彼自身の抽象的ヴィジョン、ユートピア的絵画を実現せんがための手段としてキュビスムの表現様式を受け入れた。しかしながら、彼はピカソやブラックらが行なったように、主題の対象を連続する小さな断片に分解し、平面に置換するというよりも、むしろ一連の幾何学的形体を彼のイメージに構成していく方法をとった。すでにある存在物を解体するかわりに、それをひとつのヴォリュームに集合させたのである。

この作品では、たくさんの交差した平面により頭部が形成されているが、これらの面は外へ外へと拡がり、典型的なキュビスムの手法で背景へと溶け込んでいく。くっきりとしかも生き生きとした顔の表情は、くぼんだ顎で引き締められている。自画像と考えられている。<sup>1)</sup>

[N.S./S.O.]

1) Rudenstine, 1976, p.144.





アルベール・グレーズ

Albert Gleizes

軍医の肖像

Portrait d'un médecin militaire

1914-15年

油彩、カンヴァス

119.8×95.1cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.473

グレーズは第一次世界大戦の最中フランスのトゥールで従軍中も絵を描くことはできた。この《軍医の肖像》のモデルは、グレーズの所属連隊付の外科医、ナンシー大学教授のランペール博士である。本作のための現存する8点の習作のうち1点を除いてすべてがグッゲンハイム美術館に所蔵されている。<sup>1)</sup> この作品においてグレーズは、交差する対角線を慎重に配置することによって円環部分を巧みに構成し、外科医の白衣、黒い髪、眉、ひげに焦点をあてながら、生き生きとした人物像を表現することに成功している。様式とコンセプトの上では、1914年に制作された《イゴール・ストラヴィンスキーの肖像》とも関連があるが、《軍医の肖像》は、見る人に対象の威厳のある実直な印象を与えるものの、その職業までを明らかにしていない。

[V.E.B./S.O.]

1) Rudenstine, 1976, pp.146-147 を参照。



フェルナン・レジェ  
Fernand Léger

煙草を吸う人々  
Les fumeurs

1911年12月-1912年1月

油彩、カンヴァス

121.4×96.5cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

38.521

レジェのキュビズムの作風は、ピカソやブラックの静的なキュビズムよりもドローネーの動的なキュビズムに近く、両者の作品にはいくつかの明らかな類似点を見出すことができる。ロベール・ドローネーによるエッフェル塔の連作(cat.nos.21,23など)の多くと同じように、この《煙草を吸う人々》には、左右の端を覆って幕のようなものが描かれている。また、対象はさまざまな方向から描かれ、複数の視点の存在を暗示している。量感のある煙の表現が、樹木や建物、人間の顔などの平坦で角張った描写と著しい対照をなしているが、さらにそれらの要素は全体で、画面にひとつの上へ向かう動きを生み出している。ほとんど彫刻的ともいえるフォルムをもった白い煙は、暗い色調で描かれた都会の風景や前景に配された人物たちのなかで、ひととき目立っている。

《煙草を吸う人々》は、その少しあとに描かれた《結婚》(1912年制作、パリ国立近代美術館蔵)や《青い服の女》(1912年末制作、バーゼル美術館蔵)などの作品と密接に関連している。レジェが煙を主題として選んだことの背景には、当時、画家たちが共有していた雲、蒸気、雨、雪などに実体を与えたいという願望、そしてより広くは大気現象全般に対する関心があったのである。

[V.E.B./M.M.]





フェルナン・レジェ  
Fernand Léger

アトリエの裸婦

Le modèle nu dans l'atelier

1912-13年

油彩、黄麻布

127.8×95.7cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

49.1193

美術史家で評論家のミシェル・スフォールの言葉によれば、1912年は「フランスの絵画史全体を通して、おそらく最も素晴らしい年」であった。<sup>1)</sup> この年、ピカソとブラックの分析的キュビズムはその頂点をきわめ、レジェの独特のキュビズムのスタイルも円熟期を迎えることになった。彼らは皆、三次元の物体をどうすれば正確に二次元のキャンバスに再現することができるかという問題を追究していたが、その出発点においてセザンヌの影響を受けたという点でも共通していた。ピカソとブラックは、物体を小さなばらばらの平面に分割して、同じように小さく断片化された、同じように無彩色の背景に周囲と対照をなすように——あるいは溶け込むように——描くことによって、完全に統合された空間を創り出した。対してレジェは、より正確に描写された形体からなる、前者二人とは異なった表現様式を発展させたが——それぞれの断片はピカソらのものに比べてより大きく、弓型の線が目立ち、色彩は依然として存在していた——それによって彼もまた、背景と対象が互いに浸透し合うような空間を生み出すことに成功したのであった。

《アトリエの裸婦》において、曲線を描きつつ互いに重なり合う面は、座る女性の審美的なフォルムを作り出すと同時に、画面いっぱいにはリズムカルなパターンを形成する役目を担っている。その結果、形象は体積をもった身体の表象として現われると同時に、動的な空間ともなり、両者の間を揺れ動くことになったが、ここに生じた動的な空間はレジェにとって分析的キュビズム同様、未来派の美学にも多くを負うものであった。同時期に描かれたアトリエの裸婦の習作には、抽象化の手が加えられる以前の、解剖学的により忠実に再現された女性モデルの姿を認めることができる。たとえば、あるドローイング(個人蔵、パリ)<sup>2)</sup>では、女性はわずかに左を向いて、片方の腕を反対側の肩に載せた姿で描かれている。《アトリエの裸婦》におけるレジェの、さまざまに変化する円柱状の形体を垂直方向に構成していくやり方は、それらの習作だけではなく、この少し前に制作されたキュビス的な絵画《青い服の女》(1912年末制作、バーゼル美術館蔵)などをも土台にもつものである。 [N.S./M.M.]

1) C. Greenberg, "Master Léger," *Partisan Review*, vol. XXI, January-February 1954, p.90 に引用。

2) 図版: Rudenstine, 1976, p.458.





フェルナン・レジェ

Fernand Léger

都会の人々

Les hommes dans la ville

1919年

油彩、カンヴァス

145.7×113.5cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG21

レジェは《アトリエの裸婦》(cat.no.16)の完成後、二、三カ月を経て《形体のコントラスト》という新しいシリーズに着手した。1913年から14年にかけて制作された同シリーズにおいて、彼は一時的に再現的な描写から離れている。やがて1917年、兵役を退いて作家活動を再開したレジェは、見てそれとわかる具象的なイメージを再び作品に取り込むようになった。さらに第一次世界大戦後は、社会における科学技術の進歩と広告の氾濫に敏感に反応して彼のいわゆる「機械」の時代に入り、《都会の人々》や《都会》(1919-29年制作、フィラデルフィア美術館蔵)などの作品を描いた。

この時代に制作された都会をテーマにした作品では、人物も背景を構成している都市も、同じように個性を奪われ、機械化された姿で表わされている。レジェは、現代社会のもつリズムミカルな活力を、彼独自の同じくリズムミカルな表現によって一枚の絵画として描き出した。フォルム、色、そして個々の形は、まず第一に造形的な観点から選ばれ、画面上において等しく重要な要素として取り扱われている。それらは複雑に交差する関係で結ばれながら並立し、さまざまな感覚を同時に表現するようなひとつのイメージを作り出している。結果として部分と部分の混乱が生じるようなことはないが、それはレジェがおのおのの面を一様に分布させ、混じり気のない色でくっきりと分割された平坦な領域と、明確な鋭い輪郭で、コンポジションを構築しているためである。彼は、肉付けによって立体感を出すのではなく、面と面の重なりとスケールの変化によって奥行きを表現する。レジェの多様性に富んだ単純で明快な絵画要素は、理想的な機械のように、効率的に最大限の効果を発揮する。

[L.F./M.M.]





フェルナン・レジェ

Fernand Léger

花瓶を持つ女

Femme tenant un vase

1927年

油彩、カンヴァス

146.3×97.5cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

58.1508

この作品《花瓶を持つ女》は物体や機械を描くのと同様に人物像を扱ったレジェの試みの顕著な例である。その腕、手、髪、胸はすべて生命のない「造形的形体のヴァリュー」に置きかえられている。女性はもはや人物像ではなく、形体の構築物となっている。不確定な空間の中の女性と花瓶の演出はモニュメンタルなイメージを生み出している。

《花瓶を持つ女》には他にふたつの非常によく似た作品がある。1924年と記された一点はコペンハーゲン国立美術館に、1924-27年と記されたもう一点はバーゼル美術館にあり、レジェは、グッゲンハイムの作品はその最後のヴァージョンであると述べている。

[V.E.B./U.N.]



フェルナン・レジェ  
Fernand Léger

建設現場の男たちとロープ  
Constructeurs au cordage

1950年

油彩、カンヴァス

161.3×114cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Evelyn Sharp

77.2668

この作品《建設現場の男たちとロープ》は、1950年から51年にかけて、《建設現場の男たち》というテーマのもとに制作されたシリーズのうちの一点である。レジェは第二次世界大戦後フランスへ戻り、そこで都市再建のためにあちこちで建設されつつあった新しい建物を目にして、深い感銘を受けた。具体的にこの連作のアイディアは、シュヴルーズへ続く道路沿いの建設現場で、足桁を組んで働いている男たちを目にしたとき、彼が思いついたものである。

この作品の中で、レジェはロープを強調しているが、それは前景下部にあってリズムを生み出す重要な要素となっている。しかし《建設現場の大男たち》(連作中最後の一点、1951年制作、フェルナン・レジェ美術館蔵、ピオ、フランス)<sup>1)</sup>では、ロープにかわって横板が水平の構成を担い、ロープ自体は足桁から垂直にぶらさがっている。レジェは次のように語っている。「私は《建設現場の男たち》のシリーズで、細密な写実性をもつ人間の姿と、金属的な構築物や雲とを対比させて、強烈なコントラストを生み出そうとしたのです。」<sup>2)</sup>

[L.A.S./E.S.]

1) 図版: Grand Palais, *Léger*, exh. cat., Paris, 1971-72, no.171.

2) F. Léger, *Function in Painting*, New York, 1971, p.187.





ロベール・ドロネー  
Robert Delaunay

聖セヴラン教会 n° 3  
Saint-Séverin n° 3

1909-10年

油彩, カンヴァス

114.1×88.6cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

41.462

ロベール・ドロネーは、1909年から10年にかけて、彼の最初の連作となる聖セヴラン教会をモチーフに7点の油彩と多くの素描を制作している。パリのサン・セヴラン通りにあるこのゴシック教会に魅了された若き芸術家は、近くにあった彼のアトリエで教会をモチーフに制作した。他のヴァージョンと同様に、この《聖セヴラン教会 n° 3》にも、カーヴした天井や、ゴシックのアーチやステンドグラスを備えた15世紀の回廊が描かれている。ドロネーがこの光景を選んだのは、回廊が内陣でカーヴする地点で、先端のとがったアーチや外側に傾いた柱を描けること、さらには、ステンドグラスの窓から内へ放射する光線によって多様に変化する色彩を表現することが可能だったからである。この作品は、モノクロームの色彩からしてセザンヌの作品と繋がりがあのように思われる。事実ドロネーは、聖セヴラン教会のモチーフは、「セザンヌからキュビズム、あるいはむしろセザンヌから《窓》へと移行していく時期のものである」と語っている。<sup>1)</sup>

[V.E.B./S.O.]

1) R. Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, ed. P. Francastel, Paris, 1957, pp.86-87.





ロベール・ドローネー  
Robert Delaunay

エッフェル塔  
Tour Eiffel

1911年

油彩、カンヴァス

202×138.4cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim  
37.463

1889年、技術革新のシンボルとして建設されたエッフェル塔は多くの画家や詩人の注目を集め、彼らは競って現代性の本質を明らかにしようと試み、それを作品に取り込んだ。ドローネーもエッフェル塔にとりつかれたひとりであり、その結果少なくとも30点の作品に、急進的かつ優美な鉄の建築物を表現した。詩人ブレーズ・サンドラールによると、ドローネーは1911年、満足しうる結果が得られるまでに51点の塔の描写を試みている。<sup>1)</sup> さらに彼が語るには、「ドローネーは、(塔を)造形的に解釈しようとした。そしてついに世界的に有名な絵画を残すことに成功したのである。彼は塔の内部構造を明らかにするために塔を解体した。塔の先端をカットし、傾斜させることによって、300メートルという目くらむほどの高さをさらけ出したのだ。」<sup>2)</sup>

ドローネーがいくつかの視点から同時にエッフェル塔を描写する際に使用した絵画言語は、主にキュビズムである。この作品には、さまざまに変化する断片化した塔の形体、それを取り囲む建築物が、あたかもそう存在していたかのように統合され、面が相互に連鎖しながらひとつのオールオーバーなパターンを作っている。しかしながら、ここで強調されているのは、複数の視点から眺めた各種建築物の相互作用だけでなく、パリの街にあたる淡い光の効果に重きがおかれている。ドローネーの《エッフェル塔》は、彼が都会の環境を写實的に表現することから、色彩のスペクトル分析に基づいた抽象へと移行していく様を描き止めている。ギヨーム・アポリネールによると、これら後者の作品は、新しい美的カテゴリーに属するものであり、彼はこれを「オルフィスム」と名付けた。

[N.S./S.O.]

1) B. Cendrars, "The Eiffel Tower," *The New Art of Color: The Writings of Sonia and Robert Delaunay*, ed. A. Cohen, New York, 1978, p.174.

2) Ibid., p.175.





ロベール・ドローネー  
Robert Delaunay

街

La ville

1911年

油彩、カンヴァス

145×111.9cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

38.464

この作品《街》が、ドローネーの持っていた凱旋門の屋上の南面の角から見たエッフェル塔の写真をもとに描かれたことはほぼ間違いない。写真と違うのは、ドローネーがしばしば用いたカーテンを付け加えている点である。両サイドを縁どるカーテンのひだは例外として、この絵には漠然とではあるが、わずかながら奥行きが感じられる。この作品はドローネーとキュビズムとの接近を示すものである。特に、限定された色の明暗の調子は、まさに、キュビズムの色彩に対する厳密な態度と一致している。しかしながら、ブラックやピカソのキュビズムが用いた基本的にグラフィックな表現様式とは異なり、ドローネーの絵画において素描の果たす役割は皆無である。かわりに、光そして色彩に及ぼす光の効果が構図上の決定的要素となっている。断片化した画面の地に変化をつけるために、ドローネーは、昔、新印象主義のポール・シニャックやアンリ=エドモン・クロッサに影響されて学んだモザイクのような点描画法を用いている。

[V.E.B./S.O.]





ロベール・ドロネー

Robert Delaunay

赤いエッフェル塔

La Tour rouge

1911-12年

油彩、カンヴァス

125×90.3cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

46, 1036

この《赤いエッフェル塔》の構造は、初期の《エッフェル塔》(cat.no.21)に比べてさらに厳格な直立性が目立っている。塔を眺める視点を最少限におさえることにより、それは一層強調されてる。巨大な塔は、強調された色の赤さゆえに現実よりはるかにカラフルである。ドロネーは、周囲の光から塔をはっきり区別し、そしてその聳え立つ力強さを伝えるためにこの色使いを用いたのである。この作品では、彼は鉄製の桁材よりむしろ塔にふりそそぐ明るい光を強調している。ドロネーにとってエッフェル塔は、野心的、モニュメンタルかつ時代の最先端をいくモダン、つまり現代社会のシンボルにほかならなかった。

[V.E.B./S.O.]





ロベール・ドローネー  
Robert Delaunay

いっせいに開かれた窓(第1パート, 第3モチーフ)  
Fenêtres ouvertes simultanément (1<sup>ère</sup> partie, 3<sup>e</sup> motif)

1912年  
油彩, カンヴァス(楕円形)  
57×123cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG36

《窓》のテーマに取りかかった1912年春には、ドローネーは、具象的な表現とは訣別していたにもかかわらず、このシリーズには、未だその名残りともしえる対象の事物がかいまみられる。《同時性の窓》(第1パート, 第2モチーフ, ソロモン・R.グッゲンハイム美術館蔵)と同じく、この作品も同時期の作品だが、残影のような緑のエッフェル塔が、ドローネーのモダン・ライフへの熱中ぶりを暗示している。

分析的キュビズムからインスピレーションを受けたドローネーは、形体の断片化、楕円形のフォーマット、交差する面を支えるグリッドとしての絵画空間の構成に取り組んだ。しかしながら、モノクロームで実体感のあるキュビズムの平面とは異なり、ドローネーの平面は線やモデリングではなく、透明で多彩な色彩で描かれるのを特色としている。1913年にドローネーは次のように書いている。「線は限定である。色は深みを与える。遠近法的でもなく連続的なものでもない、同時性をもつ深みである。同様に色彩はフォルムと運動をもたらし。」<sup>1)</sup> 現実の世界を視覚でとらえるように、ドローネーの絵画を知覚することはまずは断片的である。視線は絶え間なく、色相、明暗、色調、形、方向性に従って、ひとつの形体から別の形体へと連続して移っていく。果てしないリズムで焦点は移動し、拡大したり、跳んだり、収縮したりするにつれて、見る者はカンヴァスには固定した境界があり、描かれた内容は各部分互いにしっかり連動しあっていることに気付くのである。視線が休みなく動いている間は、表現されたフォルムを確認する必要はないために、各部分のどれが重要か否かを判断することもなく、すべての要素が等しく意義あるものとして確認される。絵画的現実のハーモニーは、目に見えない世界のハーモニーのアナロジーでもある。画面左側には、ガラスを暗示しているが、ガラスはドローネーの彩色平面がそうであるように、透明であり、反射し、非現実的でありながら堅固である。ガラスは現実を見通す窓と同じく、芸術に対するメタファーと言えるかもしれない。

[L.F./S.O.]

1) D. Cooper, *The Cubist Epoch*, London, 1971, p.84 に引用。



ロベール・ドローネー  
Robert Delaunay

環状の形態  
Formes circulaires

1930年  
油彩、カンヴァス  
128.9×194.9cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
49.1184

1930年頃ドローネーは1913年の彼の作品に頻繁に登場していた抽象的な環状の形態に戻っていった。彼は1906年の風景の空の中で初めて円形を描き、1913年までにこの形は《太陽と月》と名付けられた作品の主題となっていた。

この作品『環状の形態』には主として赤、青、黄色の色彩の、環状の帯がオーバーラップしているふたつの別個の焦点がある。帯が交わっているところでその色彩が変化している。その上に円形が重ねられている8つの部分に分割された同心円があるカンヴァスの右半分は左半分の万華鏡的な断片である。ドローネーの図式的で凝縮された円形への探究は、レリーフ彫刻と『リズム』シリーズの絵画において1930年代の間続けられた。

[V.E.B./U.N.]





マルセル・デュシャン

Marcel Duchamp

裸体(習作), 汽車の中の悲しめる青年

Nu (esquisse), jeune homme triste dans un train

1911-12年

油彩, カルトン

100×73cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

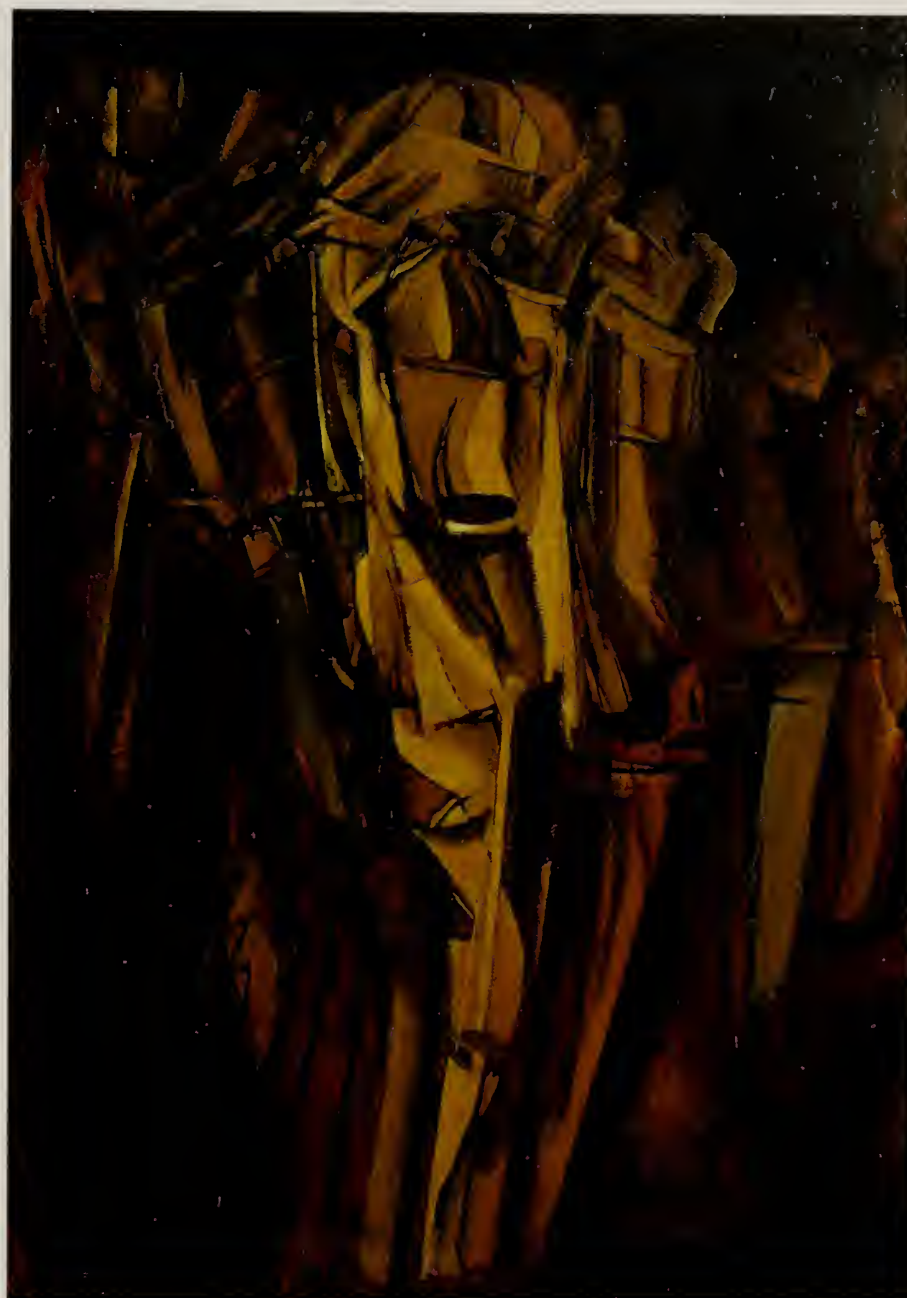
76.2553 PG9

デュシャンが自画像と指摘するこの作品は、恐らくは1911年12月にヌイイーでとりかかったと考えられる。当時彼は、翌1912年に発表して論議的となった《階段を降りる裸体 No.2》(フィラデルフィア美術館蔵)<sup>1)</sup>の構想を練っていた。この《裸体(習作), 汽車の中の悲しめる青年》には、彼のキュビズムに対する一時的ながらも強い興味がよく表現されている。たとえば、抑制された色彩、平板な画面、具象性より抽象的コンポジションを優先していることなどにそのことがうかがわれる。

デュシャンがこの作品でもっとも注意を払ったのは、二種類の運動を描写することであった。ひとつは、煙草を吸っている若者が乗っている列車の運動であり、もうひとつは、列車に揺られてよろめいている若者の運動である。前進する列車の動きを暗示するために、人物を表わす線やヴォリュームが増加され、またこの人物は半透明のために向こう側の窓が見えている。その窓も透明であり、ほんやりかすんだ「動く」風景を映しているらしい。一方、これとは別の人物の横揺れの動きを表わすために、反対方向に連続的反復のイメージを用いている。これらふたつの一連の反復は、動体の連続写真のイメージを思わせるが、デュシャン自身もその影響、また当時少なくとも知識として知っていたであろうイタリア未来派の考え方と関連があることを認めている。こうした仕掛けを用いたのは、単に運動を表現するためのみでなく、若者と周囲の暗い部分、彼の揺れ動き、またうなだれた姿勢を、暗くメランコリックな雰囲気とうまく融合させるためである。この作品と類似した作品を制作してまもなく、デュシャンはキュビズムへの関心をなくし、そしてダダの思想の先駆けともなった、彼のエキセントリックな万有機械論的表現言語を徐々に展開させていった。

[L.F./S.O.]

1) Rudenstine, 1985, pp.265-266 を参照。



ジャコモ・バッラ

Giacomo Balla

抽象的速度と音

Velocità astratta + rumore

1913-14年

油彩、板、作家の手による彩色フレーム

54.5×76.5cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG31

1912年末から13年初頭にかけて、バッラは光の分裂から、動きの探求、とりわけレーシング・カーのスピードの探求へとテーマを変えた。1913年から14年にかけて制作された重要な一連の習作がこうして生まれた。抽象的な速度のシンボルとして自動車選ばれたことは、1909年2月20日付のバリの『フィガロ』紙上に発表されたフィリップ・トンマーゾ・マリネッティのあの名高い最初の「未来派宣言」の言葉を思い出させる。これはイタリア製自動車の第一号が製造されてからわずか10年後のことであつた。

「……新たな美＝スピードの美の出現により世界の輝きはいや増した。……エンジン音を響かせて突っ走る自動車……まるで榴散弾が炸裂しているようだ。その光景は《サモトラケのニケ》より美しい。」

《抽象的速度と音》は、空間を走り抜ける車により移り変わる景色の物語三連作の中央部分であると言われてきた。<sup>1)</sup> 残りの二枚、《抽象的速度》(現在行方不明だが、以前はW.レップラー博士蔵、チューリッヒ)と《抽象的速度——車は通過した》(テート・ギャラリー蔵、ロンドン)は、左右の側面パネルであつたと思われる。三枚の絵には共通して空らしきものと同一の風景が描かれている。車のスピードを喚起させる断片的なものの表現は、各パネルごとに異なる。この作品の場合には、十文字のモチーフが特色であり、音と線や面の増加を表現している。

三枚のパネルのオリジナルの額縁には形体や色の構成が連続して描かれており、絵画の現実が見る者自身の空間へと溢れ出てくる様を暗示している。同じ風景を使って走る自動車をテーマにした習作や油絵が数多く存在する。 [L.F./S.O.]

1) V. Dortch Dorazio, *Giacomo Balla: An Album of His Life and Work*, New York, 1969, figs.2-4. また上述の三作品が掲載されている Rudenstine, 1985, pp.92-93 を参照。





ジーノ・セヴェリーニ

Gino Severini

村を走る赤十字の汽車

Train de la Croix Rouge traversant un village

1915年 夏

油彩, カンヴァス

88.9×116.2cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

44.944

セヴェリーニをはじめとする未来派の芸術家は、機械や現代生活のもつ美しさやダイナミズムを作品の中で表現しようとした。同時に彼らは、芸術作品は同時代の社会に深くかかわるものでなければならないと考えたことから、第一次世界大戦に際して、彼らの戦争観を率直に表現したシリーズ「グエラピットゥーラ(戦争絵画)」を制作した。画面の中に汽車のイメージを象徴的に使うことによって、戦争に対する思想を表わそうとしたこの《村を走る赤十字の汽車》も、同シリーズに含まれるものである。この作品は、アムステルダム市立美術館所蔵の同タイトルの作品と同じように、イニエの村の鉄道沿線に住んでいた1915年夏に、セヴェリーニが毎日目にしていた、物資や兵士を戦場に運んでは負傷者を乗せて帰って来る赤十字の汽車をモチーフにしたものである。しかしセヴェリーニは走る汽車の姿を描くだけでなく、線路や鉄道の標識、そして風景を横切る車両記号のような数字を画面に加えることによって、この絵画に新しい意味付けを行なおうとしている。

《村を走る赤十字の汽車》には、未来派が抱いた「動き」への関心が表現されている。斜めに、方向をあちこちに変えながら素早く加えられた、新印象主義を思わせる細かな筆さばきが、その動きをより生き生きとしたものになっている。水平に、一直線に走る汽車は、印象的な力強さをもって全体の構成の中央を貫いている。さらに渦を巻いて沸き上がる白煙と、風景の中に散らばる様々な大きさの鋭角三角形の面によって、この汽車のもつ力と速度は一層高められている。 [V.E.B./N.O.]





レーモン・デュシャン=ヴィヨン  
 Raymond Duchamp-Villon

マギーの頭部  
 Tête de Maggy

1912年  
 ブロンズ  
 74×87.9×40.6cm  
 Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
 57.1464

モデルのマギーは、デュシャン=ヴィヨンが1909年に出会ったと思われるシュルレアリスムの詩人および画家であったジョルジュ・リブモン=デセーニュの妻である。彼はピュトーの集まりの常連でもあった。デュシャン=ヴィヨンは、モデルの際立った特徴をカリカチュアの域にまで強調している。モデリング、表面のテクスチュア、写實的細部そして心理的解釈の不在はただちに明白である。そのかわりに基本的ヴォリュームや形態相互の関係性を強調している。様式的には1911年制作の《ボードレール》に近いが、この《マギーの頭部》はより一層思い切った単純化と再定義を行なっている。目立った円筒形の首、張り出した額、隆起した眉や頬は、その発端となる形態を《ボードレール》の中にはっきりと認めることができる。顔の表情のゆがみやキュビスムの構造の中に、この作品がマティスのブロンズ《ジャネット》ときわめて類似していることがうかがわれる。特に、1911年の春と秋に制作された《ジャネット》の第3および第4作の作品に似ている。

《マギーの頭部》の石膏像(作家遺族蔵)は1912年に制作されたのち、1914年にパリのアンドレ・グルー画廊で初めて発表された。《マギーの頭部》のブロンズは、他にもワシントンD.C.のハーシュホーン美術館・彫刻庭園とパリ国立近代美術館に所蔵されている。

[V.E.B./S.O.]





フランシス・ピカビア

Francis Picabia

世にも稀なる絵画

Très rare tableau sur la terre

1915年

板に油彩、メタリック・ペイント；合板に金・銀箔；作家の手による彩色フレーム

125.7×97.8cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

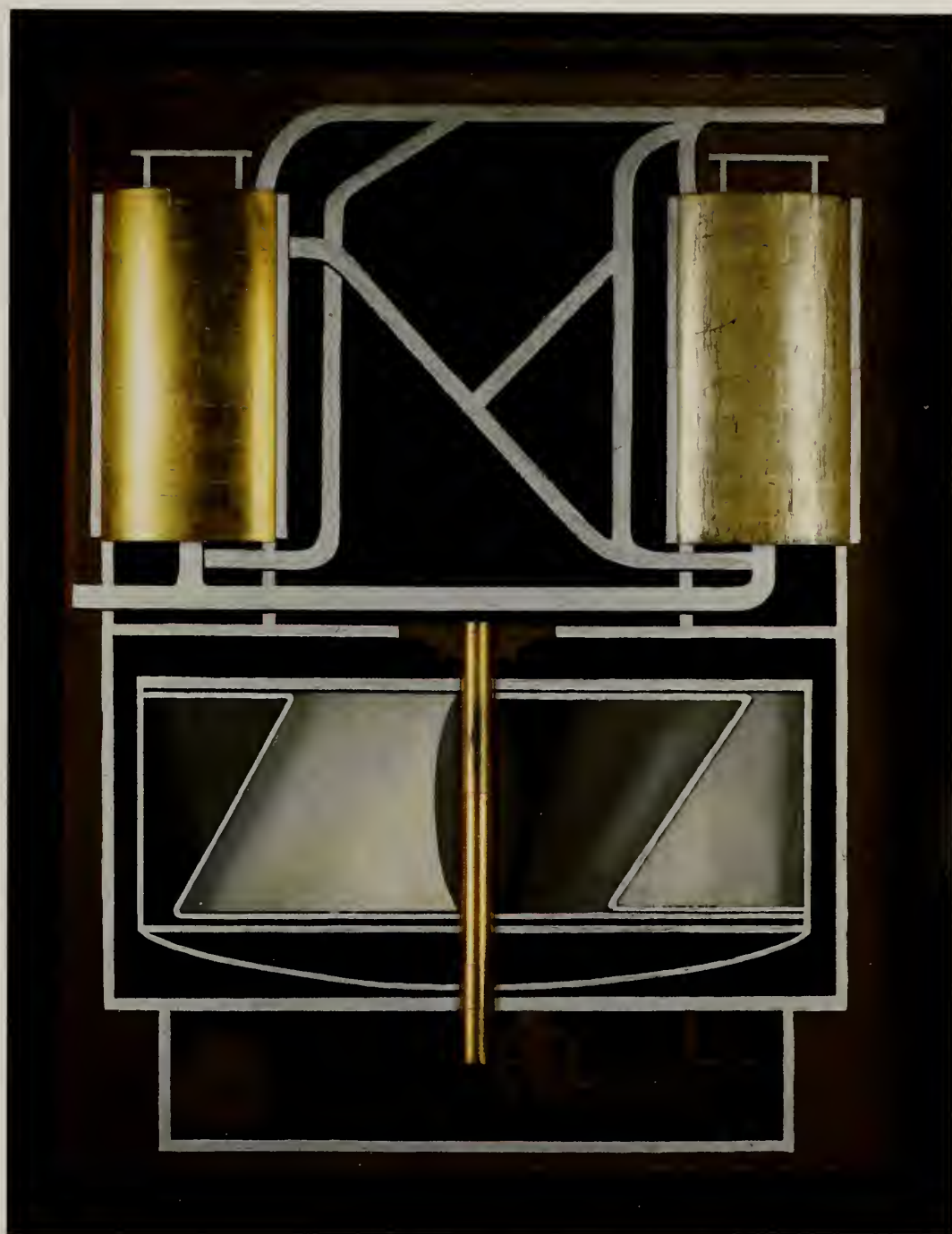
76.2553 PG67

1915年、ピカビアは抽象的な形態や色彩を追究することから離れ、機械的形態の現われた、絵画の新しい境地に入っていた。この傾向は1923年まで続くことになる。しかし機械を新しい時代の象徴と見なしたロベール・ドローネーやフェルナン・レジェと異なり、彼は無駄な装飾をもたず、機能のみを追及した機械の形態に魅かれていった。ピカビアは、写真家アルフレッド・スティーグリッツをカメラの姿に変えてしまった肖像《見よ、これがスティーグリッツだ》(1915年制作、メトロポリタン美術館蔵、ニューヨーク)をはじめ、たびたび機械のイメージをユーモラスに用いながら人間を描いている。この《世にも稀なる絵画》では、自力で永遠に動き続けることができる万能で、ほぼ完璧な対称性をもつ機械の姿が、冷たい色彩で均一に塗られた背景のなかにくっきりと正面からとらえられている。ピカビアの《愛のパレード》(1917年制作、モートン・G.ノイマン夫妻蔵、シカゴ)や、マルセル・デュシャンの《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(1915-23年制作、フィラデルフィア美術館蔵)と同様に、この作品は性的な出来事を、機械のメカニズムを通して喚起させようとしたものと見なすこともできる。このような性に対する冷めた眼差しは、ダダという動向がもつ反・感情的態度と一致している。また、上部に取り付けられたふたつの円筒に金箔と銀箔が貼られていることをひとつの根拠として、この作品は金を生み出す、つまり錬金を可能にする装置を具現したものとする解釈もある。<sup>1)</sup>

《世にも稀なる絵画》は、ピカビアの「機械の時代」における最も初期の作品であると同時に、初めて彼がコラージュを試みた作品でもあったと考えられている。<sup>2)</sup> 接着された木材や画面と一体化した額縁から、この作品は一個の「オブジェ」という印象を観る者に与える。すなわち、絵画は単なる「絵画」ではなく、事実「世にも稀なる」ものとなるわけである。このような理由で、作品の左上にある滑稽なほどもったいぶった銘文風の題名に、皮肉っぽさを感じ取ることができるのである。 [L.F./N.O.]

1) U. Linde, *Francis Picabia*, exh. cat., Paris, 1976, p.24.

2) W.A. Camfield, *Francis Picabia: His Art, Life and Times*, Princeton, New Jersey, 1979, p.88.



コンスタンティン・ブランクーシ  
Constantin Brancusi

マイアストラ  
Maiastra

1912年(?)

像:真鍮、表面研磨仕上げ(高さ62cm)/台座:石(高さ14, 2cm)

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG50

ブランクーシ自身の言葉によると、塑造の形体として鳥のイメージにこだわるようになったのはかなり初期の1910年頃からであった。1910年代の初頭に、《マイアストラ》をテーマに約30点の鳥の彫刻シリーズを制作している。

「マイアストラ」とは母国ルーマニアの言葉で「主人」とか「支配者」を意味する。しかし、作品の題名は、特に魔法の力を持ち派手な羽毛で飾られたルーマニアの民話に出てくる鳥のイメージに関係している。神秘的なものに惹かれ、また農民たちが信じる迷信に強い興味を抱いていたブランクーシにはまさにぴったりのモチーフと言える。マイアストラの黄金の羽毛は、ブロンズの反射する鏡のような表面によく表現されている。人々の疲れを癒してくれるような鳥の歌声は、大きくふくらませた胸からアーチ型の喉を通り、開いた嘴から今にも聞こえてきそうだ。紋章にも似た幾何学的なその姿は、左右大きさの違う目、嘴のゆがんだ開き具合、また、一方にかしいだ頭などの細部に比べてとても対照的である。鋸の歯状の台座にのせたことにより、とり木にとまっている鳥のような錯覚を覚える。ごくわずかに先細りのフォルム、曲面とハードエッジ面とのつながり、軸線の変化などがこの作品にとっても美しい調和を与えている。作品ごとに微妙な変化が見られるが、これは、この鳥のテーマに關しての、作者のきわめて重要な決定の展開を反映している。

《マイアストラ》については、他に7点のヴァージョンの存在と、その所在が確認されている。3点が大理石製、4点がブロンズ製である。この作品は、再制作された石膏像から鑄造されたと思われる(その石膏像は現在行方不明だが、1955年撮影のブランクーシのアトリエ写真には写っている)<sup>1)</sup> デ・モイン・アートセンター所蔵のほとんど同形の作品も恐らくこの石膏像からの鑄造品であろう。

[L.F/S.O.]

1) 図版: A. Spear, *Brancusi's Birds*, New York, 1969, p.55.





コンスタンティン・ブランクーシ  
Constantin Brancusi

ミューズ  
La muse

1912年  
大理石  
44.4×24.1×20.3cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
85.3317

ブランクーシは当初、19世紀的美学の因襲を超越したオーギュスト・ロダンの彫刻に惹かれたものの、最終的には、このフランスの大家の芝居がかった、そして細部の集積を強調したスタイルを離れて、極端な単純化と省略を好むようになった。1906年、〈サロン・ドートヌ〉で開催されたゴーギャンの回顧展において、彼の原始的ともいえる彫刻作品に出会い、それによりそれまでブランクーシが追求してきた彫刻の直接性が立証されたとの思いを強めた。「直彫り」、これはブランクーシほか、ピカソ、ブラック、アンドレ・ドラン等がゴーギャンの彫刻に習って取り入れた技法だが、彼は素材とのかかわりを重視し、モデルにとらわれず、抽象的な感性を表現することに努めた。直彫りによる初期の作品——たとえば《接吻》(クラヨーヴァ美術館蔵、ルーマニア)——では、ブランクーシは一切の装飾的細部を排して、純粹かつ共鳴するフォルムを創造することに全力を尽くしている。彼の目指すところは、主題の本質を正しく把握し、かつ最小限のフォルムを用いて、それを目に見える状態に表現することであった。

ブランクーシの彫刻は、経験的現実を表現しながらも、同時にその存在の内的状態にも迫っている。ブランクーシの好んだモチーフである人間の頭部は、身体から離れて別個の単一の卵形で表現されている。横向きに置けば眠りのイメージを喚起させる。その他《プロメテウス》(フィラデルフィア美術館蔵)や《新生》(パリ国立近代美術館蔵)等の頭部の作品——その形はインドの豊穡神の像を想起させる——は創造の奇蹟を暗示させる。

この大理石製の《ミューズ》は、詩神とされる女神の芸術的行為とか神話を靈感源にして作られた。精巧なみの跡がうかがわれる頭部——非常に高度な洗練されたブランクーシの直彫り技法で作られている——は、しなやかな首に支えられ、その首はやや右に傾いているが、頬にあてられた腕の一部とうまく均衡を保っている。顔面は、細かい表現が省略されているものの古典的な美しさをたたえている。同じ年の作品《マドモワゼル・ポガニー I》(フィラデルフィア美術館蔵)と同様に、髪の毛はうなじの所で束ねている。《マドモワゼル・ポガニー I》は特定の女性をモデルにしているが、《ミューズ》は肖像彫刻とはいえ、むしろ観念を具体化した作品である。

[N.S./S.O.]



コンスタンティン・ブランクーシ  
Constantin Brancusi

アダムとイヴ  
Adam et Eve

1916-21年

イヴ:オーク材(高さ118.1cm)/アダム:くり材(高さ88.6cm)/台座:石灰岩(高さ31.7cm)/全体:高さ239.4cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

53.1329. a-, d

この木製の彫刻《アダムとイヴ》は、もともと上下別々に制作が進められ、数年をかけて現在の形になったものである。「イヴ」の方は1916年初頭に彫り始められたが、1920年から21年にかけて再び手が加えられている。「アダム」の方は本来、別の彫刻の一部だったものが半分に切断され、1922年に「アダムの台座」と「アダム」と区別して呼ばれるようになる頃には、すでに「イヴ」と対応する作品として存在していた。1926年にブラマー画廊から発行されたカタログでは、この二体の彫刻は別々の作品としてリストに挙げられ、そのスケッチも分けて収録されている。しかし1927年初頭にシカゴで開催されたブランクーシの個展の写真には、「アダム」の上に「イヴ」が据えられた一対の彫刻作品が現われている。このように二体の彫刻が組み合わせられた結果、《アダムとイヴ》はでき上がったのである。

骨太で、たくましい「アダム」のフォルムには、木の塊をそいでいった彫刻家の手の痕跡と、本質的な男らしさのようなものが感じられる。丸みを帯び、「アダム」よりもエロティックなフォルムをもつ「イヴ」には、明らかにアフリカの原始美術の影響が見られる。同じように、アダムの上にイヴが据えられるという配置は、縦に接続し伸びて行く、原始彫刻の特徴にならったものと考えられる。

[V.E.B./N.O.]





コンスタンティン・ブランクーシ  
Constantin Brancusi

魔法使い  
La sorcière

1916-24年

像:かえて材(高さ100cm)/台:石灰岩(高さ14.8cm)/下部台座:オーク材(高さ103.7cm)/全体:高さ218.5cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

56.1448

この作品は1916年に制作が開始されたが、その後数年に渡って、未完成のままブランクーシのアトリエに放置されていたようで、アトリエの写真にもその姿が何回か写されている。ブランクーシはしばしば、ひとつの作品の制作に長い時間をかけたが、ここにも見られるように、制作過程の最初の段階から直接素材に取りかかること(直彫り)を行なった。魔法使いの顔は木目から浮かび上がり、彼女の先の尖った帽子と服は、彼女の背中であなびくような格好になっている。ブランクーシはおそらく、ルーマニアやフランスの昔話に登場する魔女を心にはっきりと描きながら、この作品を彫っていたのであろう。

《魔法使い》は、彼が選んだ素材(木塊)のもつ特性を損なうことなく、木の幹から分かれた枝振りの形を活かしながら彫られたものである。三つの量塊は複雑で、しかも非対称的な位置に配置されているにもかかわらず、細長い脚の上に、完璧な均衡を保ちながら立脚している。

[V.E.B./N.O.]



コンスタンティン・ブランクーシ  
Constantin Brancusi

飛翔する亀  
Tortue volante

1940-45年

大理石

31.8×93×69cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

55.1451

ブランクーシの晩年の作品のひとつであるこの《飛翔する亀》は、単一でありながらも複雑な立体形を、石目のある白大理石から切り出した、きわめて抽象的な彫刻である。全体は半球状の形態をとっているが、一部がくさび形に切り込まれていて、先端はわずかに左右非対称になっている。そこには甲羅の外へ伸ばした二本の前足と、その間から突き出した先細りの長い首とが暗示されている。低めの台座にダイナミックな角度で固定されているこの流線形の石塊は、今まさに離陸しようとしている、あるいは大海の波上をすてにかすめ飛んでいる亀の姿を想像させる。ブランクーシははじめ、丸味をおびたドーム形の甲羅の背を上向きにして、首を下方へ垂らすかたちで、現状とは裏返しの向きにこの作品を設置しようと考えていたらしい。このように単に像をひっくり返しただけで、彼は地を這う亀の姿を、空力学的な空飛ぶ亀の姿へと変換してしまったのである。

[J.R.W./E.S.]





マルク・シャガール

Marc Chagall

お茶を飲む兵士

Le soldat boit

1911-12年

油彩、カンヴァス

109.1×94.5cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

49.1211

この《お茶を飲む兵士》は、ヴォリュームを平面に転換し、その結果として、絵画空間に奥行きが少なくなるといった、キュビズムの影響を明らかに受けた作品である。さらには、縦、横あるいは放射状の強く、くっきりした線、拡大した人物像、リズムカルな身振りや細部の表現は、1912年頃のシャガールの作品の特徴である。

絵の中の兵士は、制服を着てお茶を飲んでおり、サモワール(ロシアの湯沸かし器)や前面で踊っている小さな人物と並んで描かれている。この絵は明らかにロシアの思い出を連想させるが、描かれたのはシャガールが1910年の夏の終わりに住んでいたパリである。世の中をありのままにそして論理的に描いたり、あるいは日常生活の現実を描写する意図はシャガールにはまったくなかった。むしろ彼の興味は詩的で非合理的な創造の世界にあった。

[V.E.B./S.O.]



マルク・シャガール

Marc Chagall

窓から見たパリ

Paris par la fenêtre

1913年

油彩、カンヴァス

135.8×141.4cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.438

この《窓から見たパリ》はパリで描かれたものだが、シャガール自身のアトリエから眺めた光景を表現したものではない。想像上の室内と戸外の光景が不可分に結合したものである。エッフェル塔は、シャガールの友人であったロベール・ドローネーやブレイズ・サンドラールもお気に入りのモチーフであり、パリのメタファーとして存在している。落下傘兵、人間の顔をした猫、双頭人間、逆様の汽車、散歩する恋人たちなどのイメージは、シャガールの空想するパリである。論理的現実を放棄することにより、もっと拡がった心理的現実を創造している。なぜなら彼は「心理的考察に即した絵画を構成する」<sup>1)</sup>ことを探求していたからである。

[V.E.B./S.O.]

1) 1974年2月、マルジット・ローウェルとの対談より。





マルク・シャガール

Marc Chagall

空飛ぶ荷馬車

La calèche volante

1913年

油彩、カンヴァス

106.7×120.1cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

49.1212

この作品はしばしば《燃え上がる家》と呼ばれているが、シャガール自身は《空飛ぶ荷馬車》のタイトルが正しく、また家は燃えていないと語っている。「そこにはエクスタシーがある……穏やかだ。」<sup>1)</sup> 画面の左には、空飛ぶ荷馬車が大胆に黄色にシルエット化され、後方で女性が腕をあげてその光景に呼応している。燃えるようなオレンジ・レッドの空が、エクスタシーを掻き立て、終末論的なムードを高めている。家の戸口にはブティック(LAVKA)を表わす文字「LAV」が記されている。建物は、絵画の構成上まったく異種の要素を作るために描かれているが、シャガール特有の強烈な明るい色彩で統一されている。

[V.E.B./S.O.]

1) 1974年2月、マルシット・ローウェルとの対談より。



マルク・シャガール

Marc Chagall

ヴァイオリン弾き

Violoniste

1923-24年

油彩、カンヴァス

198×108.6cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.446

シャガールは繰り返し、ヴァイオリン弾きの姿を描いている。1912年から13年にかけて制作されたアムステルダム市立美術館所蔵の作品や、1919年から20年にかけて、モスクワのユダヤ・カメルニー劇場のために制作された《音楽》という題名の壁画シリーズ（現在は同地にあるトレチャコフ美術館蔵）には、この《ヴァイオリン弾き》とよく似た人物が描かれている。1923年から24年にかけてパリで制作されたこの作品は、シャガールの幼い頃の思い出と、彼が故国ロシアから持って来たスケッチがもとになっている。

ここに描写されているヴァイオリン弾きは、音楽だけにとどまらず、芸術全般を擬人化したものである。シャガールは後に回想して、ヴァイオリン弾きの顔と手に見られる緑色は「心理学的、造形的観点に立って」選んだもので、緑は、気まぐれで、そして詩的な印象をもつ色だと語っている。<sup>1)</sup>

[V.E.B./N.O.]

1) 1974年2月、マルジット・ローウェルとの対談より。





ジョルジョ・デ・キリコ  
Giorgio de Chirico

赤い塔  
La tour rouge

1913年  
油彩、カンヴァス  
73.5×100.5cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG64

デ・キリコの1911年から17年にかけて制作された不可思議な作品は、シュルレアリストの画家たちに決定的な靈感を与えた。画面に見られる白昼夢のような雰囲気は、変則的パースペクティヴ、統一しない光源、長く伸びた影、物体にあたる幻想的焦点に起因している。アーケードあるいは古典的なファサードのあるイタリアの広場は、無気味に静かで、空虚な不可視のドラマの舞台装置へと転化している。出来事の不在は、人がある重要な事件に気付いたときに感じるような、ノスタルジックというか、メランコリックな気分を起こさせる。つまりある切迫した事態に生じる不安の感情のような。

「あらゆる事物はふたつの面を持っている。ひとつは、我々が一般的に見慣れた現実の物自体、もうひとつは、何人かの千里眼と形而上学的抽象能力を備えた人間が見ることのできるスペクタクルな形而上的現象、つまり、ある肉体には、太陽の光では見通せず、たとえばX線とか他の強力な人工的手段によってしか識別できない物質が隠されているように」と、デ・キリコは述べている。<sup>1)</sup> この作品のあちこちに、隠れた人間の存在の痕跡が見える。部分的にしか描かれていないローマの騎士像、カルロ・マロチェッティが1861年に制作したトリノのカルロ・アルベルト王の像ともしばしばいわれているこの像<sup>2)</sup>は、キリコの1914年の《詩人の旅立ち》(個人蔵)の後方にも現われる。加えて、左下には、塗り重ねているのでほとんど見えないが、ふたりの人物像(あるいは彫像?)が描かれている。そのうちのひとり、19世紀のスイス人画家アルノルト・ベックリンの描いた、謎に包まれた神話上の英雄に似ている。しかしこの作品の真の主役は、中央にある銃眼窓の開いた塔である。堂々とした正面性と円形の雄々しい姿は、画面全体に満ちた男性的なエネルギーを伝えている。

[L.F./S.O.]

1) W. Rubin, "De Chirico and Modernism," *De Chirico*, exh. cat., New York, 1982, p.57 に引用。

2) J.T. Soby, *De Chirico*, exh. cat., New York, 1955, pp.49-50.



ジョルジョ・デ・キリコ

Giorgio de Chirico

詩人の郷愁

La nostalgie du poète

1914年

油彩、木炭、カンヴァス

89.7×40.7cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG65

この作品は、詩人をテーマにした1914年の一連の絵画に属している。シリーズの中でもっともよく知られている作品は、《ギョーム・アポリネールの肖像》(パリ国立近代美術館蔵)<sup>1)</sup>である。ここに見られる黒い眼鏡の石膏胸像、マネキン人形そしてオペリスクの表面の魚の塑型のモチーフは、彼の作品に繰り返し登場する。これらのオブジェは、相互に何ら明白な関係があるわけではなく、狭苦しい縦の画面に押し込められることによって、閉所恐怖症のかつ不可思議な空間を創り出している。

《赤い塔》(cat.no.40)と同様に、人間の存在を暗示する生気のない形の使用は、複雑な細部を持っている。左下の胸像は、架空のあるいは現在確認できない彫刻家による、石、大理石、ないしは金属製の胸像から模作した石膏像を彩色したものである。性格的には、神話上あるいは歴史上の、象徴的あるいは仮構の像が描かれている。魚の部分は、本物の魚で型どりしたであろう、魚の焼き型をつくる金属製鋳型を木炭で描いて表現されている。魚は宗教上のシンボルとしての意味合いも込められており、ばくりと口を開いた方向に描かれた、掛け鉤のようなグラフィックな記号は秘密めいた暗号を連想させる。マネキン人形は単純化された人物像の布製の型である。あるいは、人体の線に合わせて形作られた衣服を着た型である。各事物は、それぞれ毅然かつ整然と処理されながらも、複合的な意味合いと逆説に分解していく。デ・キリコが奇妙な緊張感のある事物に描くところの、そうしたとらえどころのない意味の交錯がシュルレアリストたちの注目を集めるところとなった。

[L.F./S.O.]

1) 図版: Rudenstine, 1985, p.162.





アメデオ・モディリアーニ  
Amedeo Modigliani

裸婦

Nu

1917年

油彩、カンヴァス

73×116.7cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

41.535

この作品の横たわる裸婦は眠っている。ゆえに彼女は、モディリアーニの他の横たわる裸婦たちのように、挑発的なまなざしで観者を見つめることがない。モディリアーニは、1916年から19年の間に、おおよそ26点の裸婦像を描いた。それらの作品の一部は、1917年12月にベルト・ヴェイユ画廊で展覧されたが(おそらくこの《裸婦》も含まれていた)、裸婦像を猥褻とみなした官憲の指令により、作品は撤去された。

モディリアーニの裸婦は、審美的な美しさをたたえ、観者の存在に気付くことがないかのように充足して眠っている。彼女の体をつつむ暖かな肌色は、背景の暗色と広げた布の白さによって、両側から引き立てられている。頭部は幾分か様式化されて描かれ、首から下の身体は自然主義的な肉付け法と対照をなしている。

[V.E.B./M.M.]



アメデオ・モディリアーニ

Amedeo Modigliani

黄色いセーターを着たジャンヌ・エビュテルヌ

Jeanne Hébuterne en pullover jaune

1918-19年

油彩、カンヴァス

100×64.7cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.533

モディリアーニは、1917年にパリでジャンヌ・エビュテルヌ(1898-1920年)に出会った。彼女は、忠実なる伴侶としてモディリアーニのたった一人の子供の母親となり、モデルとしては、1917年から20年にかけて20枚を越す肖像画の主題となった。モディリアーニの死の翌朝、ジャンヌ・エビュテルヌは自らの手でその生涯を閉じた。

モディリアーニの円熟期のスタイルは、長くカーヴした首、平らで縦に長い卵型の顔、虚ろなアーモンド型の目、そして小さくすぼめられた口などをその特徴としている。この作品では、ジャンヌは部屋の隅近くに座った姿で描かれている。頭の角度と、腰と肩の丸みがS字形のシルエットを作り出し、手の位置さえもがカーヴを基本とする構図に生き生きとした精彩を加える役目を果たしている。モディリアーニは、ジャンヌのセーターと背景の壁を暖かな光に満ちた色調で描いたが、薄塗りの絵具に残されたその筆使いの跡は画面を埋めつくす模様となっている。

[V.E.B./M.M.]





アンリ・マティス  
Henri Matisse

イタリアの女  
L'Italienne

1916年初頭  
油彩、カンヴァス  
116.7×89.5cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, By exchange  
82.2946

マティスの1916年初頭の作品《イタリアの女》は、一枚の美術作品が発展していく過程を、非常に鮮やかに伝えている作品である。人物は平らなカンヴァスから浮かび上がり、上下の端に迫るまでぎりぎりいっぱい大ききで描かれている。女性の頭部はカンヴァスの上辺に達し、堅く組み合わされた両手はその最下部にしっかりと根を下ろしている。彫刻的な顔はまじめで厳しい表情をたたえ、黒い髪はカーテンのように一方の肩に垂れ掛かっている。モデルとなっているのは、1915年から18年までマティスのモデルを務め、マティスの他の作品にもそれらしい姿を見出すことができる、イタリア人のラウレットという女性である。マティスのアトリエを撮った一枚の写真が制作中の《イタリアの女》の姿を伝えているが、それによると、画家が描き直しを決意する以前のラウレットの肖像はより写実主義的なものであった。もともと、制作途中での変更の跡、すなわちペンティメントは、現存の作品においても、特にモデルの右肩や顔や髪などにはっきりと現われている。マティスは、ラウレットの右肩を背景と同じ黄褐色で覆い、左腕にグリーンの絵具をアクセントとして入れて、左腕とその隣のグリーンの背景との間に関連性をもたせようとしている。彼は、左と右、前景と背景、そして三次元の人物と二次元の画面などを意図的に対比させる。《イタリアの女》は、人物の存在感が印象的な作品であると同時に、絵画制作の過程をそのままに具現しているという点でも興味深い作品である。

[V.E.B./M.M.]



フランティシェク・クプカ

František Kupka

色彩による平面構成、裸婦

Plans par couleurs, grand nu

1909-10年

油彩、カンヴァス

150.1×180.8cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Mrs. Andrew P. Fuller

68.1860

おおよそ1906年から10年までの数年間にクプカは、伝統的な横たわる裸婦像を出発点に独自の色面のコンポジションを生み出すに至ったが、この《色彩による平面構成、裸婦》はその探究の過程におけるある一段階を示す作品である。この作品の制作過程は、20点を越す習作によってたどることができる。

クプカの作品には、ディヴィジヨニスム(分割主義)、象徴主義、フォーヴィスム、キュビスムなどの影響を読み取ることができるが、クプカ自身はいかなる美術運動にも参加することがなかった。《色彩による平面構成、裸婦》において彼は、肉付けによって立体感を表現するという伝統的な手法から離れ、色の領域によって人物を構成している。連続的な奥行きの変化は、ピンクがかった白、緑、紫などの色面に分割されて表わされ、色の違いが奥行きの深まりを示す唯一の指標となっている。この作品を端緒として、クプカは色彩と面による画面構成をさらに探究していくことになるが、その意味でも、また抽象への志向をはっきりと打ち出したという点でも、この《色彩による平面構成、裸婦》は大変重要な作品である。 [V.E.B./M.M.]





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

青い山  
Der blaue Berg

1908-09年

油彩、カンヴァス

106×96.6cm

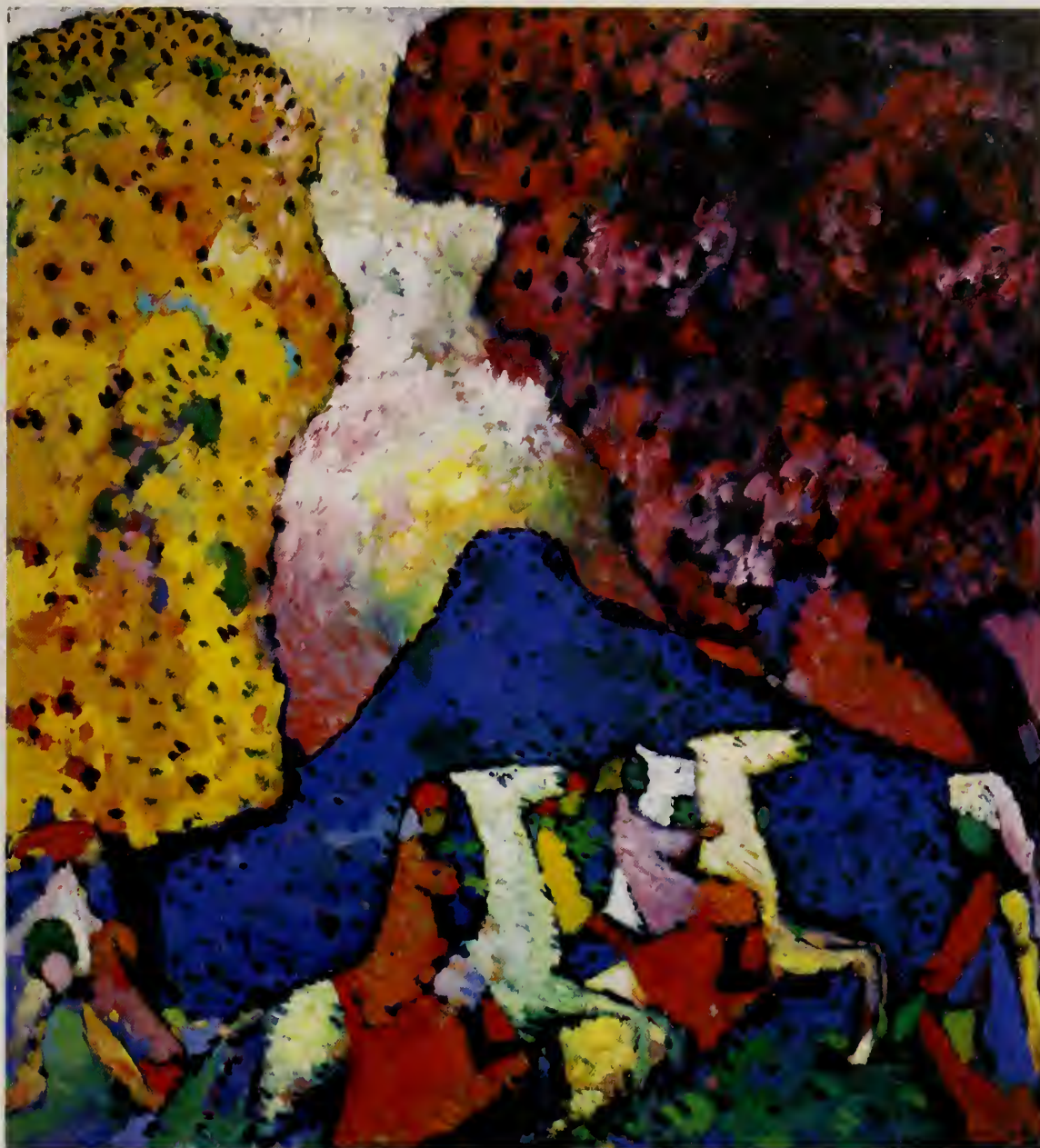
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

41.505

1908年にはカンディンスキーは、ゴーギャンやファン・ゴッホらの後期印象派やナビ派、マティスその他のフォーヴィスムの作品を見知っていた。彼の絵画には「ユーゲントシュティル」の美術工芸運動や宗教的ガラス絵と類似性があることがわかる。この《青い山》が制作された1908年から1909年は、カンディンスキーの創作活動の中で過渡的な時期にあたる。ここでは、まだ形体の対象を識別することができるものの、描写されたイメージとしてのインパクトはまったくなくなっており、抽象の方向へと移行している。平板な青、赤、黄色の形体は、上へ上へと突き上げていくようなコンポジションに重きを置いている。

三人の騎手や山のモチーフは1913年までのカンディンスキーの作品によく登場する。1902年頃のごく初期の作品には、一頭の馬と騎手のイメージしか描かれていない。

[V.E.B./S.O.]





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

園遊会  
Reifrockgesellschaft

1909年  
油彩、カンヴァス  
95.2×150, 1cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
43.966

この作品《園遊会》は、カンディンスキー初期のおとぎ話風の絵から抽象的イメージへの移行を示唆している過渡的な作品である。カンディンスキーが1906年から1907年にかけてパリで制作していた時期から2年後、ミュンヘンで制作された作品だが、彼が近代フランス美術を高く評価していることがよくわかる。ピーダーマイヤー様式のファッションで着飾った紳士淑女の園遊会は、マネの1862年の《チュイルリー公園の音楽会》を想い出させる。経験的世界の模倣的解釈によらず、絵画そのものを強調するマネの作品をカンディンスキーは高く評価していた。《園遊会》の光景は19世紀の印象派のそれと近いが、その輝かしい、革新的な色彩は明らかにフォーヴィスムから影響を受けている。パリ滞在中、カンディンスキーは1906年の〈サロン・ドートンヌ〉に出品したが、そこにはマティスもフォーヴィスムの作家たちも出品していた。カンディンスキーは著書『芸術における精神的なもの』の中で、マティスを最も偉大な「近代フランス画家のひとりである」と記している。<sup>1)</sup>

《園遊会》の第二作目(トレチャコフ美術館蔵、モスクワ)を制作し、1909年、「ミュンヘン新芸術家協会(N K V M)」の第一回展に出品した。1911年には《パストラーレ》(ソロモン・R.グッゲンハイム美術館蔵)を描くが、テーマは《園遊会》と類似しているものの、造形的にはより抽象性が強くなった。《園遊会》に描いた半写實的、牧歌調の正装した人々のイメージは、《パストラーレ》においては、高度に様式化したユートピア的風景画に描き直されている。 [N.S./S.O.]

1) *Kandinsky: Complete Writings on Art*, eds. K.C. Lindsay and P. Vergo, vol.1, Boston, 1982, p.151. (*Über das Geistige in der Kunst* 『抽象芸術論——芸術における精神的なもの』, 美術出版社, 1958年)





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

《コンポジション II》のための習作  
Skizze für Komposition II

1909-10年

油彩、カンヴァス

97.5×131.2cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

45.961

この作品は《コンポジション II》(破壊された)のための一連の習作の最後の一枚である。内面的感情を表現するために、準備段階のスケッチから徐々に何枚もの習作を通して実現していったシリーズ《コンポジション》を、カンディンスキーは自らの主要作品と考えていた。腸チフスの病床にあって彼は一枚の絵を心に描いたという。そして後にこのイメージの再構成に努めたが、《コンポジション II》は、ほとんどその病床でのヴィジョンに迫る作品であったと作者は認めている。

この絵に描かれた特定のイメージの解釈には学者により諸説があるが、一般的に認められているのは、左側に破滅が、右側には田園詩的な風景が描かれているという解釈である。カンディンスキー自身は、《コンポジション II》にはひとつのテーマといったものはないと言っている。カンヴァスは、たくさんの生き生きとした色彩と単純化された形体に溢れ、作者のイメージは二次元の限界を超えるかと思われるほどに凝縮されたものとなっている。

[V.E.B./S.O.]





ワシリー・カンディンスキー

Vasily Kandinsky

即興 28 (第2作)

Improvisation 28

1912年

油彩, カンヴァス

111.4×162.1cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.239

カンディンスキーの絵画のタイトルが、文学的テーマを想起させるものから、《印象》、《即興》、《コンポジション》などの音楽的創造を連想させるものへと変化していったことは、カンディンスキーが1911年に、以前にも増して抽象的フォルムの実験的試みを行なうようになったという事実を示している。彼は《即興》を評して、「主に無意識的な、突然成立した内的性格の表現」と語っている。<sup>1)</sup> 画家の真の力量を表現し、また不可欠の精神的な世界の存在を示すには、抽象化こそ絵画の最適な様式である、とカンディンスキーは主張しているが、一方では、一般大衆にこのメッセージを理解させるためには、その抽象的スタイルをゆっくりと時間をかけて推進することも必要である、ということは十分に承知していた。その著『芸術における精神的なもの』の中でカンディンスキーは、絵画イメージにヴェールをかけ、形体を単純化する方法を提案した。そうすることにより、コンポジションの基本的事物はほとんど識別できなくなるからである。「我々はいまだに自然からの外面的様相に束縛され、またそれらをもとに描写せざるを得ない」ことを認めながらも、なにか隠された絵画的構成が存在することを指摘し、また「それが絵の中から気付かれないままに出現する。従って目で見るといふより魂でとらえるべきものであろう」と彼は述べている。<sup>2)</sup>

その他のすべての《即興》の作品に描かれているように、この作品《即興 28》(第2作)にも、この時期の作品を総称する、あるテーマを浮き彫りにするようないくつかのモチーフが認められる。そのテーマとは、聖ヨハネの福音書による黙示録である。下絵のスケッチ(ヒラ・フォン・リベイ財団蔵)においてはより明確に描かれているが、抱擁するカップル、輝く太陽、祝いのろうそく、舟、蛇そして大砲らしきもののイメージがこのコンポジションには含まれている。最初この構図は、ダイナミックな線と、見たところ無作為の色の小片からなるまったくの抽象的な印象を与えるが、次第に先程のイメージが画面から出現してくる。透明な管状の形体が、画面を縦に横切るかたちで絵をふたつの部分に分けている。右側に描かれたカップル、太陽、ロウソクのシーンは、希望の未来を表わし、そして左側の波と大砲は黙示録的洪水後の贖罪を表現している。 [N.S./S.O.]

1) Kandinsky: *Complete Writings on Art*, eds. K.C. Lindsay and P. Vergo, vol.I, Boston, 1982, p.218.

2) Ibid., pp.199, 209.





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

雨の風景

Landschaft mit Regen

1913年1月

油彩, カンヴァス

70.2×78.1cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

45.962

1912年のカンディンスキーの全作品には黙示録的大洪水のテーマが出現する。いくつかの作品にドイツ語の「大洪水」の題名をつけることにより、これは聖書に出てくるノアの大洪水を指す言葉であるが、カンディンスキーは彼の絵画の持つ精神的意味を強調した。聖ヨハネ黙示録や創世記に記された大洪水からのモチーフが、多くの油絵や習作そしてガラス絵に見られる。例えば1913年の《コンポジション VI》(エルミタージュ美術館蔵、レニングラード)は、《洪水》と題された初期のガラス絵からインスピレーションを得て制作された。この作品に関するカンディンスキー自身の言葉によると、「この作品には様々な事物の形体が描かれている……裸婦、ノアの方舟、動物、やしの木、稲妻、雨等である。」<sup>1)</sup>

この《雨の風景》には黙示録に関連した特定のモチーフは描かれていないが、同時期の作品のひとつとしてとらえられ、また広義の霊的存在を喚起させるものとして理解されている。しかし同時に、単に雨が降っている山の風景を抽象的に描写したにすぎない、という見方もある。

[N.S./S.O.]

1) *Kandinsky: Complete Writings on Art*, eds. K.C. Lindsay and P. Vergo, vol.I, Boston, 1982, p.385.





ワシリー・カンディンスキー

Vasily Kandinsky

赤い色斑のある風景 Nr. 2

Landschaft mit roten Flecken Nr. 2

1913年

油彩、カンヴァス

117.5×140.1cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG33

1908年以降カンディンスキーはオーバー・バイエルン地方のムルナウにたびたび滞在した。パートナーのガブリエーレ・ミュンターが1909年ここに家を買ったからである。周囲のアルプスの山々にインスピレーションを受けて描いた風景画は、1908年頃の平板で濃厚な色彩から、1913年頃の明るく、非物質、夢想的なヴィジョン、たとえばこの作品やこれと深く関連のある《赤い色斑のある風景 Nr.1》(フォルクヴァング美術館蔵、エッセン)へと変化を見せている。

1908年から13年までのカンディンスキーの作品の風景には、教会のモチーフが繰り返し登場する。1908年と1909年の作品を例にとってみても、その地方の地形が正確に描かれているわけではないのに、ムルナウ教会の独特のデザインを見ただけですぐに何処の教会かわかるくらいである。1911年頃になると、特徴的な細部や教会の塔など個々の要素が姿を消し、かわりに一般化した円柱状のかたちで表現されるようになっていった。《赤い色斑のある風景 Nr. 2》の中では、教会の塔にかわって、カンヴァスの端からはみ出して別の領域へと続いているかのような、不思議な縦に細長く伸びた形体が出現する。19世紀ドイツ・ロマン派の画家に倣って、カンディンスキーは、その風景を高尚かつ精神的なヴィジョンとして描いたのである。崇高なイメージを達成するために、カンディンスキーは、色彩をその説明的機能から解放して、色彩の潜在的表現能力、本質的意味を明らかにした。色彩は原色が中心となり、白の地に薄く重ねて塗られた。作品タイトルにもなっている中央の赤い斑点の色は、見る者に向かって鼓動が伝わるような拡がりのある色、そしてカンディンスキーが好んだ色であり、それと反対に、後退する色とされたのが青に代表される寒色であった。カンディンスキーは、主題の自然主義的内容を省略化された記号で示し、色彩と形体の純粹に絵画的側面を強調している。そうすることにより、この物質的世界を非物質化することに成功したのである。

[L.F./S.O.]





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

白い縁どりのある絵  
Bild mit weissem Rand

1913年5月

油彩、カンヴァス

140.3×200.3cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.245

この《白い縁どりのある絵》に関するエッセイの中で、カンディンスキーは、この作品は最近のモスクワ旅行での印象を表現したものであると述べている。このロシアという主題は、画面左上のトロイカ、三頭の馬の後姿により直接的に示されている。中心的モチーフは馬上の騎士(聖ゲオルギウスと確認されている)であり、手に長い白い槍を持ち、左下に描かれた毒蛇あるいは龍を退治している。このイメージは、他のイメージと合わせて、《最後の審判》、《復活》、《万聖節》などの作品の中にも描かれている。また多くの習作の中にもこのイメージは明確に描かれているが、この最後の作品に於いては、抽象的なフォルムへと昇華されている。<sup>1)</sup> 白い縁どりは、絵を完成させる際の構図上の問題に対するカンディンスキーのひとつの解決法である。

[V.E.B./S.O.]

1) Rudenstine, 1976 および R.C. Washton, *Vasily Kandinsky 1909-1913, Painting and Theory*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1968, pp.217-223 を参照。





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

小さな喜び  
Kleine Freuden

1913年6月  
油彩、カンヴァス  
109.8×119.7cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
43.921

この作品《小さな喜び》における、省略化された不明瞭な物語の詳細を解釈するには、この油彩画のための三点の習作と、時期的にはこれより初期のものだが、似かよった構図の二点、1910年のガラス絵《太陽のある》と1911年制作の油絵《即興21a》（二点ともレンバツハハウス・ミュンヘン市立美術館蔵）を調べると解説できる。画面中央にふたつの山がどんと聳えており、その頂上には、中世の城砦都市を連想させる城壁に囲まれた都市がある。作品《太陽のある》では、馬と騎手のイメージは明確な輪郭線で描出されていたのに、《小さな喜び》になると、それらのイメージは極端に図式化され、左上方に描かれてはいるもののほとんど判別し難くなっている。かすかに、左下画面の横たわるカップルについても同じことがあてはまる。画面右には、ヴェールを被せた形体ではあるが小舟と鯨が描かれている。

この作品には、カンディンスキーの初期作品のすべてに見られる黙示録的テーマを連想させるようなイメージが描かれている一方で、タイトルはそれとは別の解釈を示唆している。1913年に書かれた《小さな喜び》に関するエッセイで、カンディンスキーは次のように述べている。《太陽のある》で使われたきらめく透明のうわぐすりにそもそも魅了されたこと、またそこに描かれた風景は、楽しいことの追求には完璧な「遊び場」を提供していることに気が付いたと。彼の目指したものは、「(自分自身)自由な気持ちになって、たくさんの小さな喜びをカンヴァスにまき散らすことである」とも書いている。<sup>1)</sup> 仮にカンディンスキーが、この作品を、宗教的な内容を持つ他の作品と関連させて意識したとするならば、そこに描かれた光景は、黙示録的な崩壊後のユートピアでの再生の時期を描出したものと言えるかもしれない。<sup>2)</sup>

[N.S./S.O.]

1) Rudenstine, 1976, p.268 に引用。

2) R.C. Washton-Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford, 1980, p.185, n.38.





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

黒い四角形の中に  
Im schwarzen Viereck

1923年6月

油彩、カンヴァス

97.5×93cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.254

カンディンスキーはワイマール時代に、この作品《黒い四角形の中に》のようなイーゼル絵画を制作するが、そこには彼の抽象的な様式につながる、バウハウスが探究していた幾何学的形体と構造の影響が表われている。この作品において、透明で重なり合う幾何学的形体は、白い台形の表面に閉じ込められ、その台形はこの絵画の黒い縁によって暗示された空間の中に遠ざかる。傾いた台形によってつくられている斜めのパースペクティヴは力強い対角線の緊張を生み、その構成においてコーナーの部分を際立たせ、中央に鋭い斜めのラインを置くことで、強調されている。さらにこの緊張は尖った形と丸い形、強い色と黒白、むらのない表面とまだらな表面といったコントラストによって高められている。また互いの中に飛び込んだり、中から突き出たりしている三角形、円や線によって、この作品は強いダイナミズムを持ち、最も基本的な絵画形態を用いながら、精密な幾何学構成を造り上げるカンディンスキーの才能の好例となっている。

[S.B.H./U.N.]





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

濃い茶色  
Tiefes Braun

1924年4-6月  
油彩、カンヴァス  
83.1×72.7cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
48.1172 X81

カンディンスキーは第一次世界大戦勃発後の1914年末にロシアに戻った時、若いロシア人のアヴァンギャルドから美術的な影響を受け、彼の表現主義的な抽象絵画は変化する。普遍的で美的な言葉をうち立てる努力をしたマレーヴィッチ、アレクサンドル・ロドチェンコ、ポポーワらの作家たちによって進められた厳密な幾何学形体の効果的な強調は、カンディンスキー自身の絵画上の表現様式を広げるのに示唆を与える。たとえカンディンスキーが、シュプレマティズムと構成主義における幾何学的構成のある側面を取り入れたにせよ、彼はそれらの運動によって進められたより機械的で功利主義的な感覚を越えた、主観的表現を守り続けた。1921年のインタビューで、カンディンスキーは、同時代ロシア作家の姿勢に対する失望を語っている。「美術において直感をもつことは必要ではなく、むしろ危険ですらあると言われている。これが唯物論的見解をばかばかしいまでに押し進める若手画家たちの視点である。」<sup>1)</sup>

1922年6月、壁画、分析的デッサン、形体理論の教授として居を定めたワイマールのバウハウスで、彼は自分の芸術を追求してゆくためにより適切な環境を見つけた。ここで彼は色彩と形体のつながりとそれらの心理的、精神的影響を研究し始め、それははじめに1911年に出版された『芸術における精神的なもの』で試みに論じられ、さらに1926年の『点・線から面へ』においてその理論を大成している。この作品《濃い茶色》は、ワイマールのバウハウスが閉ざされた後に完成したカンディンスキーの形式上の実験のひとつとして読み取ることができるかもしれない。そしてそれは、色彩配合、幾何学的形体、躍動的描線、絵画平面とそれらがもつ感情を喚起する特性との相互作用を含んでいる。

[N.S./U.N.]

1) Kandinsky: *Complete Writings on Art*, eds. K.C. Lindsay and P. Vergo, vol.I, Boston, 1982, p.476.





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

さまざまな円  
Einige Kreise

1926年1-2月

油彩、カンヴァス

140.3×140.7cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

41.283

濃い灰色の、不定形な星雲状の外界から、主たる形体——コロナに取り巻かれた大きなダークブルーの軌道——が浮かび上がっている。黒い円盤がその大きな青い円に取り囲まれ、それらの周辺は接している。この母体から多くの色彩の円が連続的に発生し、それらは透明なゼラチンに似ている。他の円と重なり合っているこれらの円は、交差する部分で色彩を変えている。

円は最も本質的な形体であり、カンディンスキーは以下のように書いている。「円は最も多くの反対物を統合するものである。ひとつの形体の中で、均衡をとりながら、集中と拡散を併せもっている。」<sup>1)</sup> カンディンスキーにとって、円は物質の形体をとりながらも宇宙進化の中で精神的なものと類似した展開を表わしているものである。 [V.E.B./U.N.]

1) W. Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work*, New York, 1958, p.188 に引用。



ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

紫=オレンジ  
Violet-Orange

1935年10月

油彩, カンヴァス

88.9×116.2cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

37.334

何点かを挙げると1940年の《さまざまな部分》(レンバツハハウス・ミュンヘン市立美術館蔵), 《さまざまな動き》や《赤いアクセント》(cat.nos.60, 62)といったカンディンスキーの作品の多くと同様に, 《紫=オレンジ》の構成は個別の浮遊する要素に分けられ, ミニチュアの「絵画の中の絵画」が含まれている。この構造上の戦略は適切にも《絵画の中の絵画》(個人蔵, アメリカ)と名付けられた1929年の作品の中で初めて明らかになっている。《紫=オレンジ》の中で黒い長方形は運動している部分の一群——落下するはしご状のもの, 曲がりくねっている虹, 色彩の帯や他の形体——を含んだ独立した存在として現われている。

カンディンスキーはこの構成上の分割をカンヴァスの中で空間の関係と三次元のイリュージョンを強めるために行なった。層になった面とうわべは退行しているような空間の効果によって, 観者を絵画の中に没入させることが彼の望みであった。「何年もの間……」とカンディンスキーは彼の自伝的『回想』の中で主張している。「私は観者が, 自らを忘れ, 絵画の中に吸い込まれるようにすることで, その絵画の中を“歩き回る”ようにする可能性を模索している。」<sup>1)</sup> [N.S./U.N.]

1) Kandinsky: *Complete Writings on Art*, eds. K.C. Lindsay and P. Vergo, vol.I, Boston, 1982, p.369.





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

主調曲線  
Courbe dominante

1936年4月  
油彩、カンヴァス  
129.4×194.2cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
45.989

カンディンスキーはこの《主調曲線》を、彼の最も重要な作品の一点とみなしている。力が大きな黄色い円から発散し、中央右まで大きく描かれた曲線によって支配されている。右下の階段のようなブロックが構成上の流れを左上の大きな円に戻している。形象を含んだ左上部の小さな四角形と右上の三つの黒い円は、ダイナミックな全体像を絵画平面に固定している。その色彩は、カンディンスキーの初期の作品よりもパステル調で調子の高い色彩を含み、対照的な数多くの小さな要素が色彩の活発な広がりにつけしている。また、カンディンスキーの大型サイズの作品は神秘的なエネルギーを放射している。

[V.E.B./U.N.]



ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

気まぐれな形態  
Formes capricieuses

1937年7月  
油彩, カンヴァス  
88.9×116.3cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
45.977

第二次世界大戦の間、カンディンスキーは政治的圧力によってドイツとバウハウスを強制的に退去させられたが、戦争破壊されたヨーロッパから広がる廃墟のムードが彼の絵画の中に入りこむことを認めなかった。1934年から44年彼がスイス＝シュル＝セースに居を構えている間に完成したカンヴァスと紙に描いた作品は色彩の相対的な明るさとオーガニックで生物学的でさえある形体の採用によって特徴づけられている。

この作品《気まぐれな形態》は、多分作家の最も陽気な瞬間を表わしている。明確に描写された円と四角——バウハウス時代の基本的な幾何学的形体——がちりばめられ、すべてパステル色の明暗で描かれた、浮遊し、躍動する曲線的な形である。いくつかの生物学的な起源を有する形体は胚の形の様式化された表現と解釈することが可能である。他の形は胎座組織の科学的な図解に似ており、発生学や動物学、植物学などの原典を集めていたカンディンスキーは確かにそれらに精通していた。<sup>1)</sup> 植物学的イメージは、再生や復興といったそう遠くはない来世への作家の楽観主義的なヴィジョンとして読み取れるかもしれない。

[N.S/U.N.]

1) V.E. Barnett, "Kandinsky and Science: The Introduction of Biological Images in the Paris Period," *Kandinsky in Paris: 1934-1944*, exh. cat., New York, 1985, pp.61-87.





ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

さまざまな動き  
Actions variées

1941年8-9月

油彩、エナメル、カンヴァス

89.2×116.1cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

47.1159

カンディンスキーは、パリで活動していたシュルレアリストたちの間で敬意を集めていたが、自分自身をこのグループの一員と考えたことは一度もなかった。彼は内的世界に潜むある種の必然性に則って美的なインスピレーションを得ている自らの仕事と、無意識を強調しているシュルレアリストたちの仕事とを、はっきり区別していた。シュルレアリストたちの作品は、彼にとってはあまりに文学的で、人間の本能を尊重しすぎたものだったのである。しかし彼の友人である二人のシュルレアリスト、ミロとアルプが、彼の絵画に多大な影響を及ぼしたことは事実である。彼らの作品に見られる生物学的な造形は、有機的な科学に対するカンディンスキーの関心と符合する。また、ミロの作品のイメージがもつ祝祭的な雰囲気は、カンディンスキーの晩年の作品に変化をもたらしている。この作品《さまざまな動き》は、明るい青を背景に浮遊する愉し気な形体からして、ミロの《アルルカンの謝肉祭》(1924-25年制作、アルブライト・ノックス・アート・ギャラリー蔵、バッファロー、ニューヨーク州)を思い起こさせるものである。どちらの絵画にも、梯子のような図形や乱舞する球形、生き物のような形が縦横にちりばめられている。

[N.S./E.S.]



ワシリー・カンディンスキー

Vasily Kandinsky

黄昏

Crépuscule

1943年6月

油彩、板

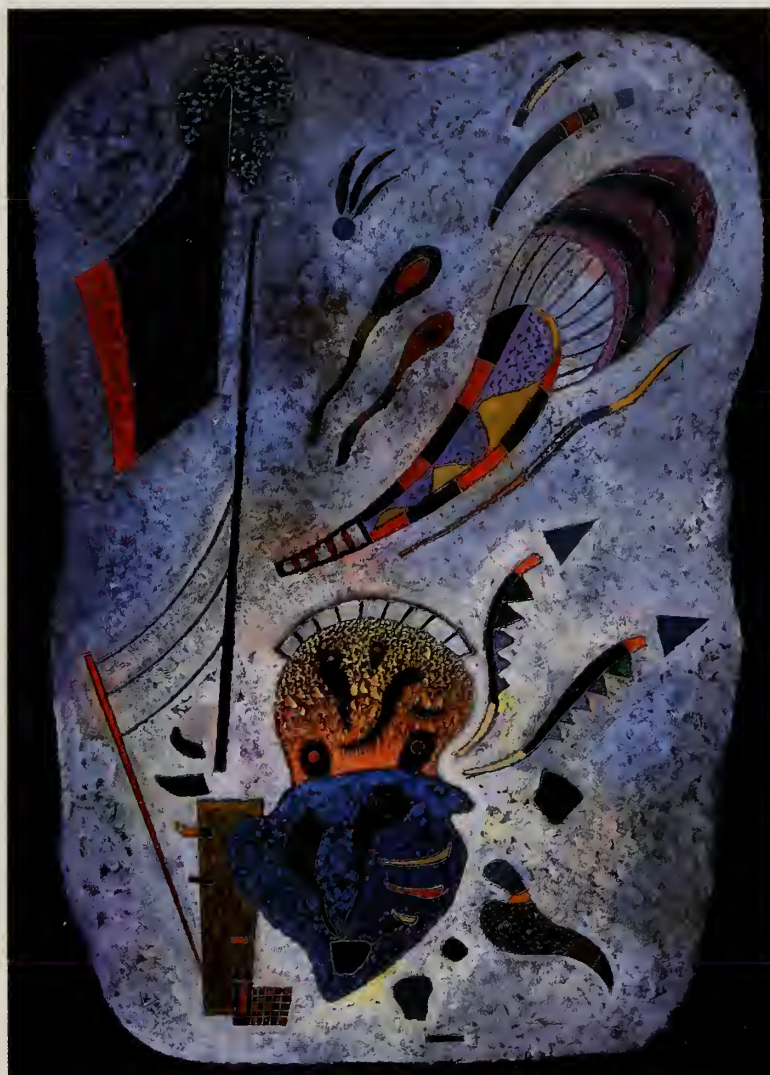
57.6×41.8cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

49.1223

カンディンスキー晩年のこの作品には、彼が長きにわたる作家活動を通じて、それぞれの段階に編み出してきた絵画制作の手法すべてが結集されている。パリ時代の作品の多くに見られた黒い背景や、ロシアの民話をもとに描いた初期の作品にしばしば立ち現われていた特徴的なモチーフが、ここに再び登場している。1914年にロシアへ戻った頃から、カンディンスキーは画面の内側にフレームを描き込むようになったが、その画法も、ここでは明確に塗り分けられたふたつの色面となって、再び取り上げられている。そのフレームの内側に、彼はパリ時代の作品と関連した生き物のような形体を、いくつか描き込んでいる。この作品が晩年制作されたことを鑑みるにつけ、《黄昏》というタイトルに何か詩的な意味を想定しがちではあるが、カンディンスキーは1901年に描いたテンペラ画、および1925年に作った詩にも同じタイトルを付けている。 [N.S./E.S.]





ワシリー・カンディンスキー

Vasily Kandinsky

赤いアクセント

L'accent rouge

1943年6月

油彩、板、パネル

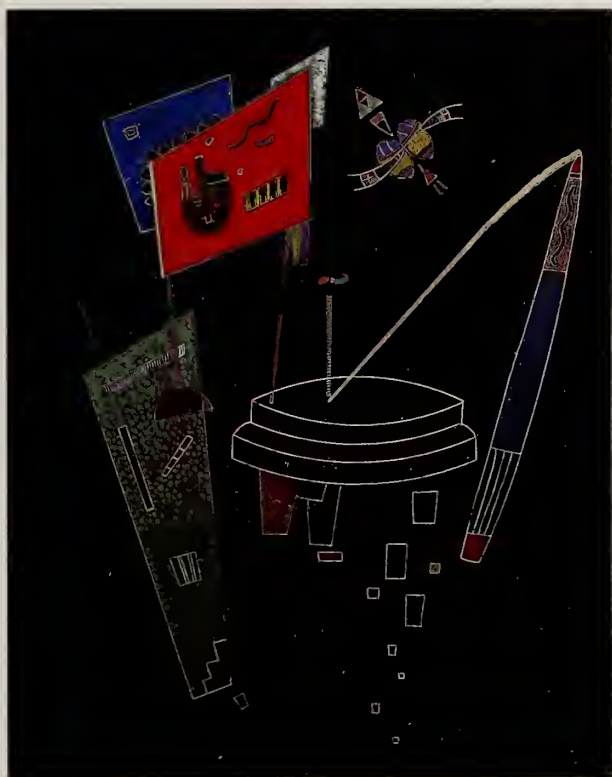
41.8×57.9cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Hilla Rebay Collection

71.1936 R137

カンディンスキーの晩年の絵画の特徴としては、作品サイズが小さくなった点、類似した色彩のみを用いて全体に色調を抑えている点、また形体が創意に富みより緻密になった点が挙げられる。彼はバウハウス時代に描いていた幾何学的な抽象画と、それ以前に描いていた霊感的、生物学的な抽象画とを、統合し調和させることに成功した。この作品《赤いアクセント》では、動物や野菜の王国に住む生き物たちが魔法の力で呼び出され、さまざまな形となって立ち現われているかのようである。しかし一方で、そうしたイメージはすべて外界から自立している。カンディンスキーは、彼ならではのシンボルを集めて独自の言語体系をかたちづくっているのである。画面ははっきりと垂直に分断され、三つの色面に塗り分けられている。左側と右側の黒い面は相対的で、そこには同じような形体が反復されており、運動の軌跡を画面に刻んでいる。絵画の中の絵画ともとれる「赤いアクセント」の部分は、画面左上に見える。

[V.E.B./E.S.]



パウル・クレー

Paul Klee

花壇

Blumenbeet

1913年

油彩、板

28.2×33.7cm

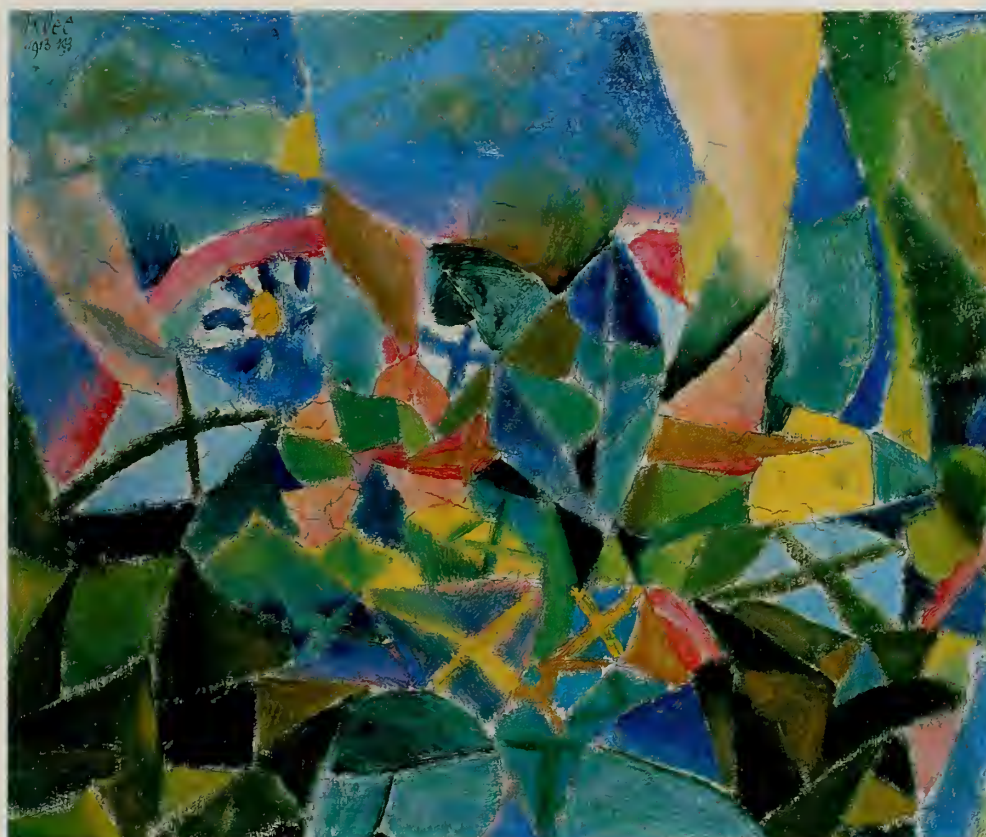
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

48.1172 X109

クレーの初期の作品であるこの《花壇》には、ロベール・ドローネーをはじめとするキュビスムの画家やマティスなど、クレーが親しんでいた作家たちの影響が色濃く現われている。1912年のパリ滞在と14年のチュニジア旅行の間に描かれたこの作品は、クレーの自然というモチーフに対する関心から生まれたものだった。彼はここで、風景のなかのごく小さな部分に注目し、それを主題として取り上げている。画面の左側には、花らしきものの断片を認めることができる。隙間なく描かれた模様が表面を埋めつくし、すべてのフォルムは三角形やくさび形に図式化されている。色彩は不透明で濃く、ばら色から暗褐色にまで及んでいる。

[V.E.B./M.M.]





パウル・クレー

Paul Klee

流動する6つの境界の中で

In der Strömung sechs Schwellen

1929年

油彩, テンペラ, カンヴァス

43.5×43.5cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

67.1842

この作品《流動する6つの境界の中で》は厳格で重々しく、抑制された数学的構成と赤と黒の色調の暗い絵具を用い、クレーの作品としては例外的なものである。またこれは、クレーが1928年から29年にかけての冬にエジプトへ旅したのちに制作した、水平な帯状に描かれた絵画のうちの一点であり、1929年に描かれた《肥沃な土地のはずれにあるモニュメント》とは明確な関係をもっている。後者の作品に関して、クレーは以下のように記述している。「私は、王家の谷のある遠い山々から見た肥沃な土地の眺めのような風景を描いている。大地と大気のポリフォニックな相互作用が可能な限り流動的に保たれている。」<sup>1)</sup> これらの絵は右から左へと進むように2等分、4等分、8等分、16等分と水平な帯が分断され、垂直線と交差していることで特徴づけられている。

[V.E.B./U.N.]

1) W. Grohmann, *Paul Klee*, New York, 1954, p.273 に引用。



パウル・クレー

Paul Klee

新しい調和

Neue Harmonie

1936年

油彩、カンヴァス

93.6×66.3cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

71.1960

この作品《新しい調和》は、彼が非常に不調であった1936年に制作したわずか25点の作品のうちの一点である。《不思議な四角形》と名付けられた一連の作品のうちの一点は、1923年に初めて彼の作品に登場した二次元の着彩された四角形を含んでいる。本質的にその作品は、クレーの1920年代の色彩理論を回顧するものであり、そのタイトルも彼が《建築、調和、音》と名付けたそれらの作品に属している。一方1925年に制作された《古代の音》(バーゼル美術館蔵)と関連し、《新しい調和》は暗い下塗りの上に塗られたより明るい色彩をベースにし、その色彩はさらに厳密なグリッドのパターンにしっかりと固定され、左右に反転するシンメトリーの法則に従って、アレンジされている。彼の他の多くの作品と同様に、この作品も彼が音楽のハーモニーを研究したことを反映している。

[V.E.B./U.N.]





フランツ・マルク

Franz Marc

牡牛

Stier

1911年

油彩, カンヴァス

100×135.2cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

51.1312

フランツ・マルクは、1905年以降、実在の動物の姿を描くようになった。彼は、牡牛、牝牛、馬、豚などの家畜だけでなく、鹿、狼、狐、虎などの野性動物の姿を、共感を込めて、またしばしば汎神論的な崇敬のまなざしで描いた。

マルクは、1911年6月にイギリスから帰国したのち、おそらく同年7月にバイエルン・アルプスのジンデルスドルフでこの《牡牛》を描き、遅くとも8月にはこれを完成させた。ここには、満ち足りた感のある大きな牡牛が自然の風景のなかで休息している様子が描かれている。解剖学に精通していたマルクは、その知識を援用し、動物の身体を本質的で簡潔な形に還元して描いた。マルクは、色彩理論の体系を自ら作り上げたが、それは色彩に表現力と象徴的な意味の両方を付与しようというものだった。この作品においても、《黄色い牝牛》(cat.no.67)の場合と同様に、描かれたイメージは決して自然主義的なものではなく、むしろ精神的な意味を担わされているのである。

[V.E.B./M.M.]



フランツ・マルク

Franz Marc

黄色い牝牛

Gelbe Kuh

1911年

油彩、カンヴァス

140.5×189.2cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

49.1210

この作品《黄色い牝牛》は、1911年にジンデルスドルフで描かれ、同年12月18日にミュンヘンで初日を迎えた〈第一回青騎士展〉に出品された。この作品は、マルクの円熟期のスタイルを示す比較的早い作例のひとつである。牝牛の、くっきりした輪郭線で区切られた彫刻的なヴォリュームは、マルクの芸術が、対象の自然主義的な描写から、様式化の度合いを深めて平らな色面による二次元的表現へと移行する、過渡的な段階にあったことを示している。同様に、ここでは構図全体に現われている、対象をぐりと囲む輪郭線やアラベスク風の模様は、まもなくより簡潔な幾何学的形体にとってかわられることになった。

色彩は象徴的な意味をもっており、マルクの色彩理論に照らし合わせて考察されるべきである。1910年12月にアウグスト・マッケヘ宛てた手紙のなかで、マルクは次のように記している。「青は男性原理を表わし、厳格で手厳しく、精神的で、知的である。黄色は女性原理を表わし、穏やかで、楽しく、官能的である。赤は物質で、冷酷で重たく、青や黄が戦って克服しなければならない色である！」<sup>1)</sup> 同書簡において彼は続けて、さまざまな色の組み合わせとその意味について詳述している。

《黄色い牝牛》の油彩による下絵が残されており、現在は個人の所蔵に帰している。また、レンバッハハウス・ミュンヘン市立美術館所蔵の1912年の作品《赤と緑と黄色の牝牛》にも、本作品とほとんど同様の黄色い牝牛が描かれている。

[V.E.B./M.M.]

1) Rudenstine, 1976, p.493 に引用。





フランツ・マルク

Franz Marc

チロルの寒村

Das arme Land Tirol

1913年

油彩、カンヴァス

131.1×200cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

46.1040

マルクは、1913年3月にチロル地方を旅行した際に、この大きな作品のための最初のスケッチを描いている。1913年5月22日付の友人アウグスト・マッケに宛てた手紙のなかに、この《チロルの寒村》についての記述が見られることから、本作品はそれ以前に完成したものと考えられる。マルクは、画面のなかに作品のタイトルを書き込み、さらに墓地や火事で燃えている家、飢えてやせた馬、虹の下で羽を広げている紋章風のワシ、オーストリアとハンガリーの国境を示す標識などのイメージを組み合わせて描き出すことによって、チロル地方が長い間にわたって堪え忍んできた緊張と苦みの歴史を表現しようとしている。これらの不吉なしるしが与える衝撃は、とげとげしい黒の線と不協和音を発する色彩によってさらに強められている。この作品からは、第一次世界大戦の予感のようなものが感じられるが、《動物の運命》(バーゼル美術館蔵)などの作品にも同様の不吉な予兆を読み取ることができる。破壊と終末というテーマは、カンディンスキー、ココシュカ、マックス・ベックマンなど、他の表現主義者たちの同時期の作品にも多く現われている。

1913年には、もうひとつ別に《チロル》という作品が描かれているが、そちらの方は翌年に大幅に描き直されている(バイエルン州立絵画コレクション蔵、ミュンヘン)。

[V.E.B./M.M.]



エルンスト・ルードヴィヒ・キルヒナー  
Ernst Ludwig Kirchner

ゲルダの肖像  
Frauenkopf, Gerda

1914年

油彩、カンヴァス

99.1×75.3cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Partial gift, Mr. and Mrs. Mortimer M. Denker  
78.2421

この作品《ゲルダの肖像》は第一次世界大戦前のベルリンで描かれた。キルヒナーの内縁の妻となった妹エルナと同じく、ゲルダ・シリングも踊り子であった。彼女の権利を主張しているかのような独断的なポーズは、背景の角ばった様式、けば付けの筆使い、および三次元のフォルムを二次元の画面に描写する緊張感を通して一層強調されている。《ゲルダの肖像》は、1913年から14年にかけて、キルヒナーがベルリンの街頭シーンを描いた作品と主題が同じであるだけでなく、強烈で不調和な色彩、ダイナミックなデザイン要素としての背景の利用のしかたなどに共通点が見られる。

[V.E.B./S.O.]





エルンスト・ルードヴィヒ・キルヒナー

Ernst Ludwig Kirchner

シャワーを浴びる兵士たち

Das Soldatenbad

1915年

油彩、カンヴァス

140×153cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, By exchange

88.3591

グループ「ブリュッケ」のメンバーたちは、ユートピア的、前衛芸術家として、あらゆる既存の美的、社会的価値観を放棄すべきだと主張した。若い画家たちは、ブルジョワ文化による締め付けとを感じるものすべてに対して立ち上がり、戦わなければならないと信じていた。彼らの忌み嫌ったブルジョワ文化とは、凡庸、墮落、弱さの代名詞にほかならない。彼らは比喩的な意味で、彼らを力づける視覚的様式を追求し、その一方で従来の古い芸術スタイルや社会様式は断固として拒絶したのだ。キルヒナーは、「ブリュッケ」の一員としての初期の頃、この因習からの完全なる解放を強調するために、好んでエロティックな主題を作品の中でとりあげた。キルヒナーや他のドイツ表現主義の画家たちにとって、攻撃的かつ原始的に描写されたあおむけの女性のヌードは、男性優位、男らしきのしるしとされた。

この《シャワーを浴びる兵士たち》では、キルヒナーの初期の油絵や木版画に多く用いられた、対象化され服従的な女性から、大きく主題が変わったことが明らかである。女性から男性へと挑発的な性の移行が特徴的なこの作品は、裸の兵士、男性の集団が、ひとりの着衣の将校により監視されている様子を描いている。1914年にキルヒナー自身がドイツ軍に召集され、このうち精神不安定を理由に除隊した後で描かれた作品だが、絵のイメージは画家の傷つきやすい心を暗示している。裸でシャワーを浴びる兵士たちは、個人としては無力であり、彼らの意志は軍隊という組織の力には屈服せざるをえない。キルヒナーの戦争に対する恐怖、自分の生命への不安は、同じ頃に描かれた《兵士としての自画像》(ダッドレイ・ピーター・アレン記念美術館蔵、オーベリン・カレッジ、オハイオ州)により一層明確に表現されている。その絵の中のやせ衰えた兵士姿のキルヒナーは、見る者に自らの負傷した腕を差し出すことにより、芸術行為の無力さに対する恐怖に言及している。また彼の背後にいるモデルの裸婦は、去勢の可能性をも暗示している比喩的表現とも言えるだろう。去勢に対する恐怖は、特に、キルヒナーがそれまで戦ってきた性の融和、文化的解放、芸術行為を考えれば、彼にとって致命的であったことは想像に難くない。

[N.S./S.O.]





オスカー・ココシュカ  
Oskar Kokoschka

さまよえる騎士  
Der irrende Ritter

1915年  
油彩、カンヴァス  
89.5×180.1cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
48.1172 X380

よろいに身を固めた一人の騎士が、地上の風景を背に宙に浮かんでいる不思議な情景が描かれている。ココシュカの言うところによれば、この作品は彼が第一次世界大戦に従軍する以前に描かれたものであり、騎士は彼自身を表わしている。作品の中心を大きく占めているのは騎士の姿であるが、作品の意味を読み解くかぎは、むしろ風景のなかの二人の小さな人物の存在にある。まず画面の上部中央に、騎士同様、画家によく似た鳥男が海上に掛かった大きな枝に止まっているのが見える。また画面右端の地上には、ココシュカの愛人アルマ・マラーを表わすスフィンクスの姿をした女が横たわっている。以前のココシュカの作品では互いの近くに描かれていた鳥男とスフィンクス女が、ここでは画家とアルマの関係の終わりを象徴するかのように遠く離れた姿で表わされている。<sup>1)</sup> 雲に覆われた空に書き込まれた「E S」の文字は、明らかに「神よ、神よ、なぜ私をお見捨てになったのですか」というキリストの嘆きを表わしている。激しい筆使いと重く不安をかきたてるような色彩が、荒れ狂う海と空の効果を高めるとともに、作品に込められた画家の思いを一段と強調する役目を果たしている。[V.E.B./M.M.]

1) Rudenstine, 1976, pp.428-429 を参照。





マックス・ベックマン

Max Beckmann

パリの社交界

Gesellschaft Paris

1931年

油彩, カンヴァス

109.3×175.6cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

70.1927

この作品《パリの社交界》は、ベックマンがフランクフルトと冬の間パリにいた1931年から描き始められている。しかしその構想は1925年に早々と生まれ、1947年にアムステルダムで再制作されている。15人の人々が背後の壁に鏡のある部屋にいて、小さく背景になっている二人の人物と大きなシャンデリアは画面の中央の様子を実際に写したものである。圧縮された空間だけでなく、黒い太い輪郭が絵画の中に緊張を生み出している。

人物はポートレートではないが、ある人物は特定できる。中央はベックマンの友人のブランス・ローアンであり、1931年10月30日に描かれたこの人物のドローイングは、ニューヨークのカテリーヌ・ヴィヴィアノが所蔵している。パリのドイツ大使レオポルド・フォン・ヘッシュが顔を手で覆って右側に描かれている。この絵の題名と同様にその特徴描写も1931年当時の形体をおびている。<sup>1)</sup>

[V.E.B./U.N.]

1) 1979年5月、マチルド・Q.ベックマンと筆者の書簡より。



カジミール・マレーヴィッチ  
Kazimir Malevich

吹雪のあとの村の朝  
Utro posle v'ugi v derevne

1912年  
油彩、カンヴァス  
80.7×80.8cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
52.1327

マレーヴィッチは1911年から12年にかけて農村の情景の連作を制作し、簡潔な、ひとつのかたまりのようなフォルムの農民たちが日常の雑仕事に従事している様子を数多く描いたが(《野原で》、《刈り入れ》、《きこり》、《ライ麦畑での収穫》など)、《吹雪のあとの村の朝》もそれらの連作の一部をなす作品である。この作品においてマレーヴィッチは、円筒形や、球体、円錐形などの形を用いることによって、ヴォリュームの強調を試みている。ここでは雪の吹きだまりさえ様式化され、幾何学的な形体として表わされている。主として使われている色彩は、メタリックな光沢を帯びた、まったく非自然主義的に施された白と赤と青である。幾何学的でチューブを想わせる形体は、レジェの作品を彷彿とさせるが、実際マレーヴィッチは、「ダイヤのジャック」グループが1912年2月にモスクワで開いた展覧会か、または複製を通して、レジェの作品に接していたと思われる。

[V.E.B./M.M.]





カジミール・マレーヴィッチ  
Kazimir Malevich

無題

1916年頃

油彩、カンヴァス

53×53cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG42

マレーヴィッチは、もはやそれまでの美術のあり方は、自分たちの時代に相応しいものではなくなったと考え、それに代わるものとして、シュプレマティスムという還元主義的で抽象的な様式を提案した。彼の述べるところによれば、過去の美術作品において形体のプロポーシオンは、機能に従って導き出される実世界の事物のプロポーシオンに、対応するものであった。彼はその反対に、プロポーシオン、大きさ、色、配置などが、効用という目的に束縛されないそのもの自身に内在する法則に従って決定されるような、自己言及的な美術を提案した。マレーヴィッチは、非対象絵画の形体は、外界の現象とはまったく無関係な、純粋な感情の動きの再現であるべきだと考えていた。彼は、重力に逆らわず、明確な方向性を保ち、水平線を尊重し、透視図法を遵守するといった絵画の伝統的な約束事を放棄したのであった。

マレーヴィッチの作品を構成している単位は、直線と、それを二次元に拡張したものである平面のふたつからなっている。それぞれの単位は、対照的な色彩によって一様に塗られ、さらにテクスチュアの違いによって区別されている。マレーヴィッチは、幾何学的な形体に斜めの方向性を与えることによって、画面にリズムをもたらしめている。彼はまた、白く塗られた背景の内側で、さまざまな大きさの要素を重ね合わせていくことにより、空間に無限の広がりを生み出している。画面上に形体を構成していくそのやり方は、伝統的な絵画の構成法とは異なるものだが、しかしそこにはさまざまな内的法則が存在している。たとえばこの作品では、磁気的な引力と斥力が働いて、中心部分のゆっくりとした回転運動を支配しているかのようである。この作品のための下絵の一枚(個人蔵、ソヴィエト)<sup>1)</sup>は、形体の数や配置の仕方などが完成作とわずかに異なっている。

[L.F./M.M.]

1) 図版: Rudenstine, 1985, p.478, fig.c.



ナターリヤ・ゴンチャローワ  
Natalia Goncharova

猫

Koshki: Les chats

1913年

油彩、カンヴァス

84.4×83.8cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

57.1484

ゴンチャローワの絵画には未来派とキュビスムの解釈が表現されている。この作品《猫》においては、形体を小さな平面で、光を色彩の線で描出している。物体が放射する線の力は運動をもたらし、構造的な画面を構成している。ゴンチャローワの光線派の作品として代表的な《猫》は、彼女の表現に特徴的な、輝かしい色彩と大胆なデザインが用いられている。ゴンチャローワはロシア民話や民族芸術に惹かれていた。ロシアの民族デザイン、刺繍、イコンなどに関する知識は彼女の絵画にも色濃く反映している。1912年の3月、ゴンチャローワはラリオーノフ、マレーヴィッチ、ウラジーミル・タトリンらとともに〈ロバの尻尾展〉をモスクワで組織し、明確に他と異なるロシアのモダニズムを推進させた。ゴンチャローワの農民絵画は、のちにマレーヴィッチの展開に決定的な影響を及ぼした。

[V.E.B./S.O.]





エル・リシツキー  
El Lissitzky

無題

1919-20年頃  
油彩、カンヴァス  
79.6×49.6cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG43

この作品には、リシツキーがマレーヴィッチの影響下に1919年から20年にかけて吸収したシュプレマティズムの原則が現われている。かつて工学を学んだこともあり、マレーヴィッチと比べてより実用主義的な気質の持ち主だったこともあって、リシツキーは程なく構成主義の代表的作家の一人となった。そしてドイツに在住していた1920年代には、オランダのグループ「デ・ステイル」やドイツのバウハウスの作家たちに大きな影響を及ぼすまでになった。

マレーヴィッチ同様、リシツキーが信奉していたのは、ひとつの中心のもとにまとめられた構図や現実の模倣、首尾一貫した矛盾のない遠近表現などの伝統的な絵画構造に囚われない、新しい美術であった。この作品では、鮮やかな色彩をもつ形体が、はしご状に連なりながら漠とした空間に浮遊している。空間的な関係は、それらの形体を太いグレーの斜線から隔てている白いヴェールの存在によって、錯綜したものとなっている。要素と要素は、マレーヴィッチの作品(cat.no.74)におけるように神秘的な磁力によって繋がれているのではなく、画面に描き込まれた糸のような連結線によって文字通り結び付けられている。湾曲して続く線は、さまざまな色と形の長方形の間を進んでいくにつれてその色を変えるが、それらの長方形のひとつひとつは、おそらく、宇宙空間における異なった面のメタファーとして用いられている。

[L.F./M.M.]



ラスロ・モホリ=ナジ  
László Moholy-Nagy

## AXL II

1927年

油彩、カンヴァス

94.1×73.9cm

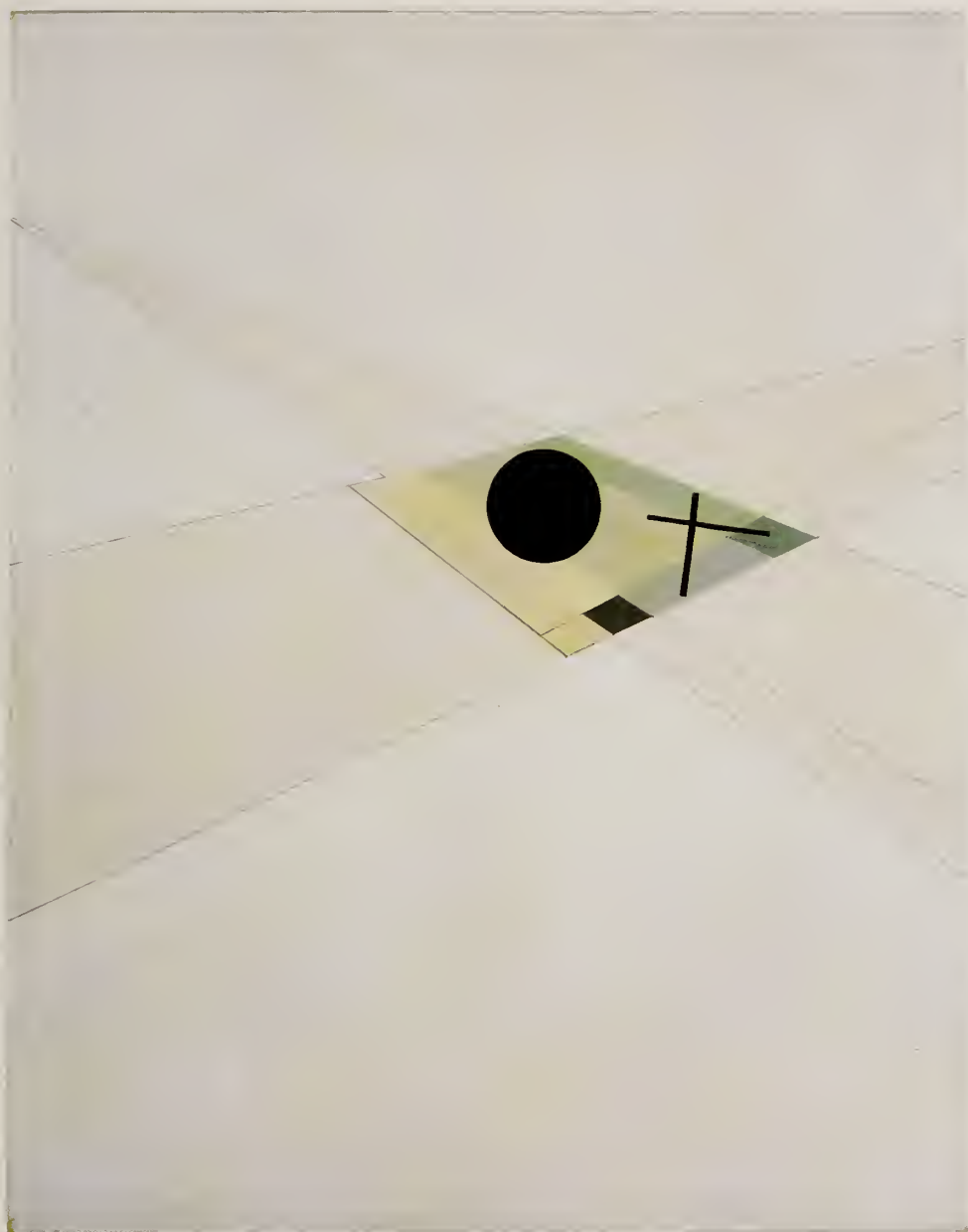
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Mrs. Andrew P. Fuller

64.1754

モホリ=ナジの1920年代の抽象作品を通して見られる円と不規則な十文字が構成主義者に特徴的なモチーフとなっている。たとえば、この作品《AXL II》において、それらはふたつの透視図の交わりの部分に浮遊しているかのようである。モホリ=ナジは光や透明性の特性について興味をもち、これらの現象を、新しい技術やプラスチック、フィルム、感度の高い印画紙、よく磨かれた金属といった素材を新しく取り入れて使用することを通して探究した。これらと同様な興味の多くが、彼の油彩画の中で明らかになっているが、そこでモホリ=ナジは不透明な絵具によって光や透明な物質の効果を表わすことを試みた。ここで交差している部分は目に見えない光線のようにあり、その交わっている波長は色彩の縞模様を創り出し、より純粹で反射しない黒い形体といった明確なシルエットを投射している。平坦で幾何学的な要素を持った構図全体は果てしない漠然とした白い空間に浮遊し、これはモホリ=ナジがマレーヴィッチやエル・リシツキーの方法を抛りどころにしていることを示している。

[J.R.W./U.N.]





ラスロ・モホリ=ナジ

László Moholy-Nagy

クロム棒による二重構造

Dual Form with Chromium Rods

1946年

プレキシグラス、クロムでメッキされたスチール製棒

92.7×121.6×55.9cm

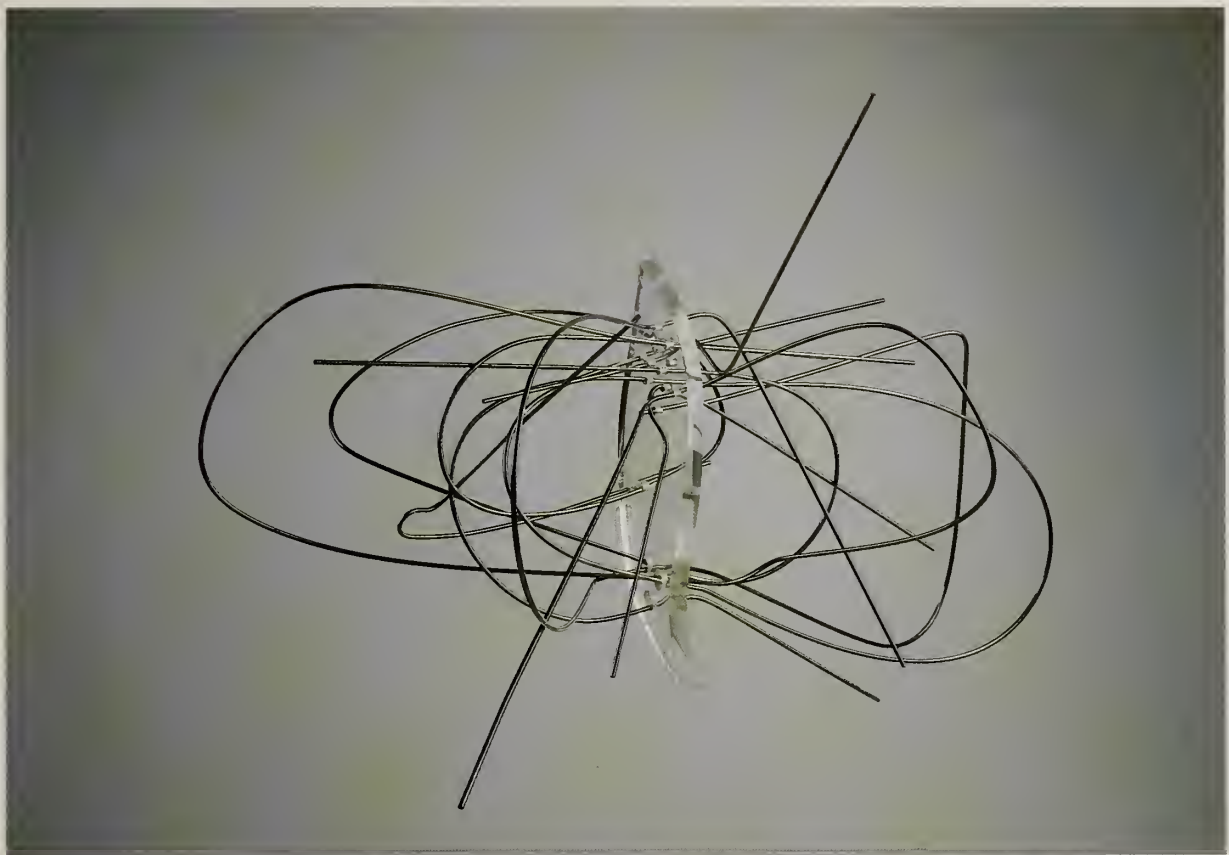
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

18.11.49

早くも1935年にモホリ=ナジは、透明のプラスチックを使って三次元の「絵画」を制作している。「光の変調器」と呼ばれたこれらの作品は、1941年頃に立体彫刻へと発展した。この《クロム棒による二重構造》は、モホリ=ナジ存命中の最後の年に制作された作品である。彼はプレキシグラスでできた中心部の穴にクロム棒を通し、捻じ曲げている。1940年代の彼の彫刻には、このようにプレキシグラスを使った魚のような形体が数多く見受けられる。プレキシグラス部分の両側から延びているクロム棒は曲げ伸ばしが自在で、それを調整することで全体の均衡が保たれている。モホリ=ナジは、光を反射するこれらの素材の特性を活かすとともに、背後に曖昧な影のハターンを映し出す効果をも考慮している。

この作品は、水平に展示される場合もあれば、垂直に展示される場合もある。

[V.E.B./E.S.]



ピート・モンドリアン  
Piet Mondrian

しょうが壺のある静物 I  
Stelleven met gember pot I

1911-12年  
油彩、カンヴァス  
63.5×75cm

On permanent loan to the Solomon R. Guggenheim Museum, New York,  
from the Haags Gemeentemuseum, The Hague  
295.76

1911年アムステルダムで開催された、〈第一回近代芸術サークル展〉でフランスの前衛芸術に触れ、モンドリアンの絵画は大きく展開していくことになった。この展覧会には、ピカソやブラックによる初期のキュビズム作品をはじめ、オーギュスト・エルバン、ラウル・デュフィ、アンドレ・ドラク、アンリ・ル・フォーコニエらの作品が出品され、セザンヌの作品で占められた一角が設けられていた。1911年冬、モンドリアンがパリへ移る計画を立てていた頃に制作されたこの《しょうが壺のある静物 I》には、彼がセザンヌの構成法に影響を受け、多少なりとも画風を変化させていった痕跡が見られる。神智学に深く傾倒していた初期の寓意画、また風景画や肖像画などに、オランダの象徴主義や点描画の影響が色濃く残っているのに比べ、この作品はフランスの抽象主義の領域へ彼が一步足を踏み出したことを物語っている。この静物画は本質的に写実的な絵画といえるが、単に対象物の外観を模倣的に描写したというより、配置された事物が作り出す相互関係に強い力点を置きながら描かれたものである。

[N.S./N.O.]





ピート・モンドリアン

Piet Mondrian

しょうが壺のある静物 II

Stelleven met gember pot II

1911-12年

油彩、カンヴァス

95.2×120cm

On permanent loan to the Solomon R. Guggenheim Museum, New York,

from the Haags Gemeentemuseum, The Hague

294.76

《しょうが壺のある静物 I》(cat.no.79)の二番目のヴァージョンであるこの《しょうが壺のある静物 II》は、モンドリアンがパリに居を構えた後に描かれた作品である。この作品には、彼が急激に、それでいてきわめて効果的に、キュビスムの構成法を独自の方法で消化しつつあったことがはっきりと現われている。モンドリアンは、静物画を構成している基本的な要素のフォルムは残す一方で、あらゆる要素を幾何学化された格子のなかに包摂している。《しょうが壺のある静物 I》では他の事物と同じように一個の基本要素でしかなかったしょうが壺が、ここでは中心的なモチーフとなり、すべての線、曲線がそこから四方に広がるようになっていく。観者の視線は、ピカソやブラックの分析的キュビスムの作品と同じように、幾何学的な形状を造る線が中心から外に向かって拡散していくのに従って、カンヴァスの縁へと移動し、また中心まで引き戻される。しかし高度に抽象化された分析的キュビスムの作品と明らかに異なって《しょうが壺のある静物 II》には、分析的キュビスムのもつ浮彫りのような、シャープな陰影のある彫刻的效果は見られない。むしろこの作品におけるモンドリアンの構成は、平面的なデザインとして、究極的には絵画平面の存在をより強く主張しているのである。

[N.S./N.O.]



ピート・モンドリアン  
Piet Mondrian

コンポジション VII  
Composition VII

1913年  
油彩、カンヴァス  
104.4×113.6cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
49.1228

この作品《コンポジション VII》は1913年の春もしくは夏の間に、パリで制作されたものである。ここに現われている黄味がかった灰色は、1911年から12年頃のピカソやブラックによる分析的キュビズムを彷彿とさせるが、その色調以外には、具体的な共通点を見つけることはできない。分析的キュビズムとの違いを際立たせている理由は、モンドリアンの抽象絵画が、有機的なもの、この場合は自然の木々をモチーフに出発している点にある。（ハーグ市立美術館所蔵の2点の木の習作からこの作品は生まれたものである。）その結果この作品のイメージは、対比する曲線や直線のみならずむらのある躍動的な筆触、そして無骨で粗々しい筆使いによってある力を与えられ、本質的に静止しているブラックやピカソのコンポジションに対し、ダイナミックな動きをもつものとなっている。

モンドリアンの空間は、密に織り上げられた一枚の布のように、単一の平面上に直線が交差して重なり合っていると同時に、垂直線と水平線に同等の力が配分されるように構成されている。一方ブラックやピカソの作品空間では、変則的で大きな面が、複雑にオーヴァーラップし合っている。また、モンドリアンの作品に見られる陰影は、明るいゾーンと暗いゾーンとの明確な対比を生み出しており、そこには分析的キュビズムの作品空間がもつある種の曖昧さは感じられない。

ただし、画面の縁に近付くにつれて対象の抽象化が進み、消滅していくようなこの《コンポジション VII》の表現法は、明らかにブラックやピカソの絵画に影響を受けたものである。しかしながらブラックやピカソは、中心に据えられた対象や、しばしばカンヴァスの底辺にどっしりと固定されている卵形のコンポジションに、観者の目を引き付けるためにこの表現法を採用しているのに対し、モンドリアンは、画面上のすべての要素を完璧なバランスのとれた関係の中に収めるよう努めることで、画面の四辺から等距離に配置された画面全体を覆うパターンを作り上げて、全体の秩序を生み出しているのである。

[V.E.B./N.O.]





ピート・モンドリアン  
Piet Mondrian

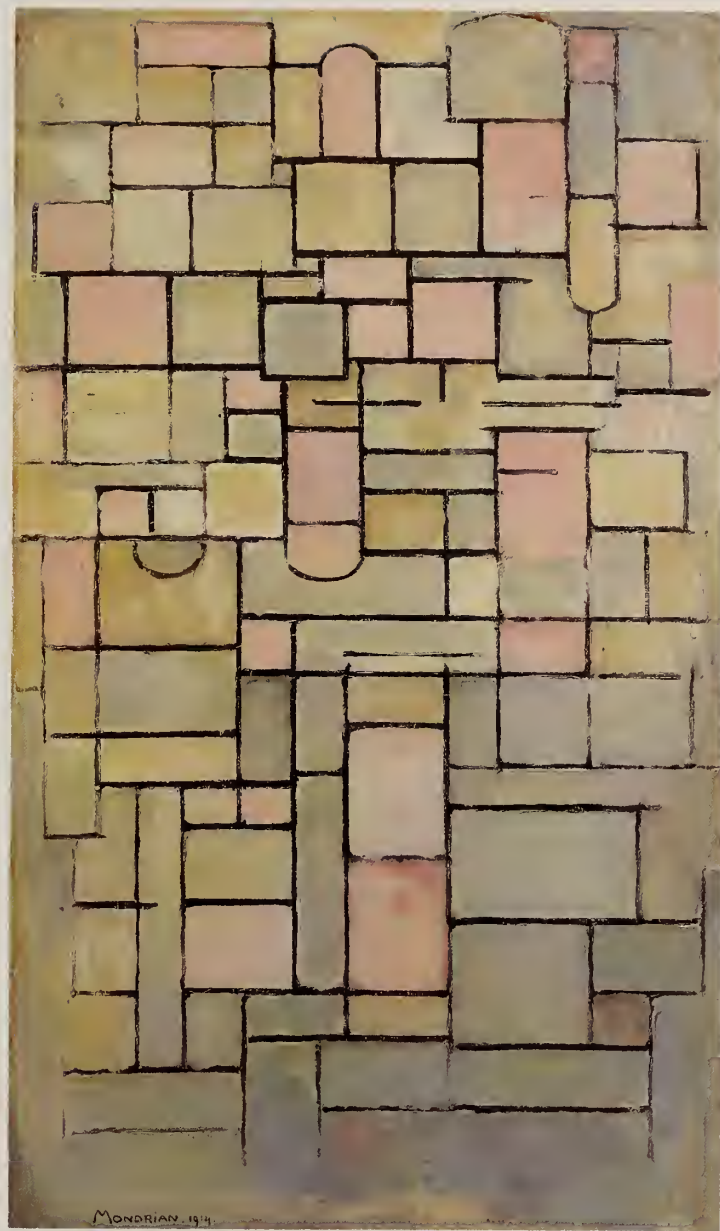
コンポジション n° 8  
Composition n° 8

1914年  
油彩、カンヴァス  
94.4×55.6cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
49.1227

この作品《コンポジション n° 8》は、おそらく1914年夏の終わり頃、モンドリアンがオランダに一時帰国する前にパリで描かれたものである。この作品は《コンポジション n° 6》(ハーグ市立美術館蔵)と同様に、1913年後半から14年初頭にかけて彼が取り組んだパリの建築物のファサードのスケッチ群から生まれた。しかしこの2点の油彩画では、具体的な事物をモチーフにしているにもかかわらず、以前の作品よりさらに写実的な表現を排除する方向に進んでいるために、モチーフとなっている建物を特定することが困難になっている。

以前の作品と同じように、黒い線の格子で構成される絵画空間は完全な平面性を保っている。しかしここでの格子は今やより一層大きく、より均質化され、黒い線に見えるむらは少なくなり、そして注目されることについて斜線が消滅してしまっている。またこの前年に制作された《コンポジション VII》(cat.no.81)には、柔らかな色調の黄と灰の二色だけが不確定な線に囲まれたゾーンのなかに現われているのに対し、この作品には、より暖かみのあるピンク系の色調が平坦に、特定の格子のいくつかに限って使われるようになった。

[V.E.B./N.O.]



ピート・モンドリアン  
Piet Mondrian

コンポジション 1916  
Composition 1916

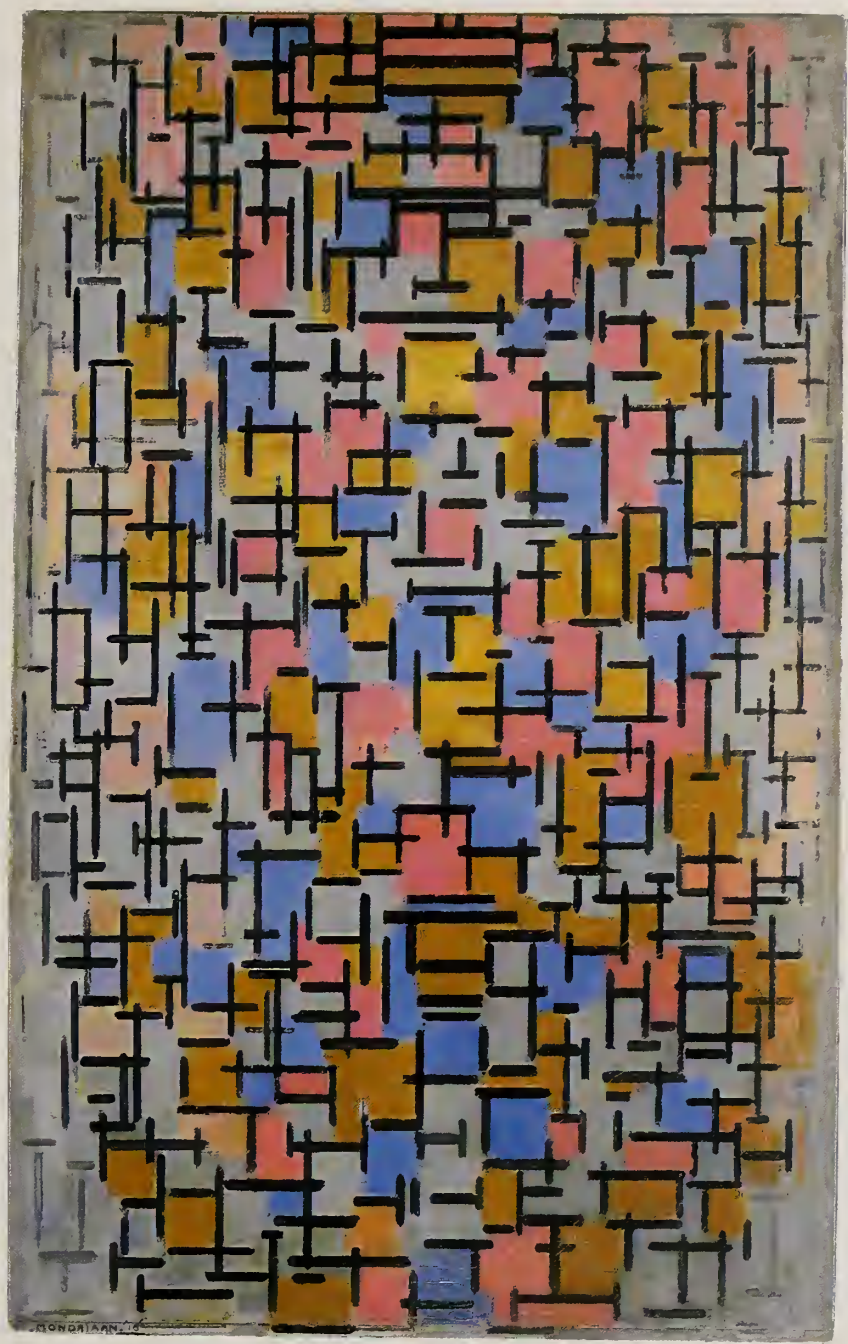
1916年  
油彩、カンヴァス、画面下部に木片  
119×75.1cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
49.1229

1915年から16年にかけてモンドリアンは、樹木、海岸の情景や海原、建築物といったモチーフを目に見える現実の中に得ることから離れ、完全な非対象の構成作品へと移行していく。1916年に描かれた唯一の作品であるこの《コンポジション 1916》は、ゼーラント地方の海岸沿いに建つドンブルフの教会のファサードを、木炭でスケッチした習作シリーズから生まれたもので、本来彼が自らデザインした細い枠の額縁に飾られていた(現在は紛失)。ここで彼が選択した背景の灰色の中の、黄、青、ローズの三色は、のちに黄、青、赤の三原色へ展開していくことを予感させるものである。

第一次世界大戦中にオランダで制作されたモンドリアンの作品には、以前の格子が消え、そこから経験的に表出してきたと思われる十字と直線のパターンが現われている。そしてその形体は、画面に抑揚を与えつつも画面を分断するわけではなく、なめらかな絵画面をかたちづくっている。黒い線は垂直と水平の方向に限定されているが、彩色された部分がリズミカルに、斜めに連続している。この作品においてモンドリアンは、絵画の中の要素間の対照あるいは二次元性を引きだてて、最終的にダイナミックな均衡関係、言い換えれば彼自ら明言したように、「二次元的表現における等価性」へ到達したのである。

[V.E.B./N.O.]





ピート・モンドリアン  
Piet Mondrian

コンポジション 1A  
Composition 1A

1930年

油彩、カンヴァス(菱形)

75.2×75.2cm

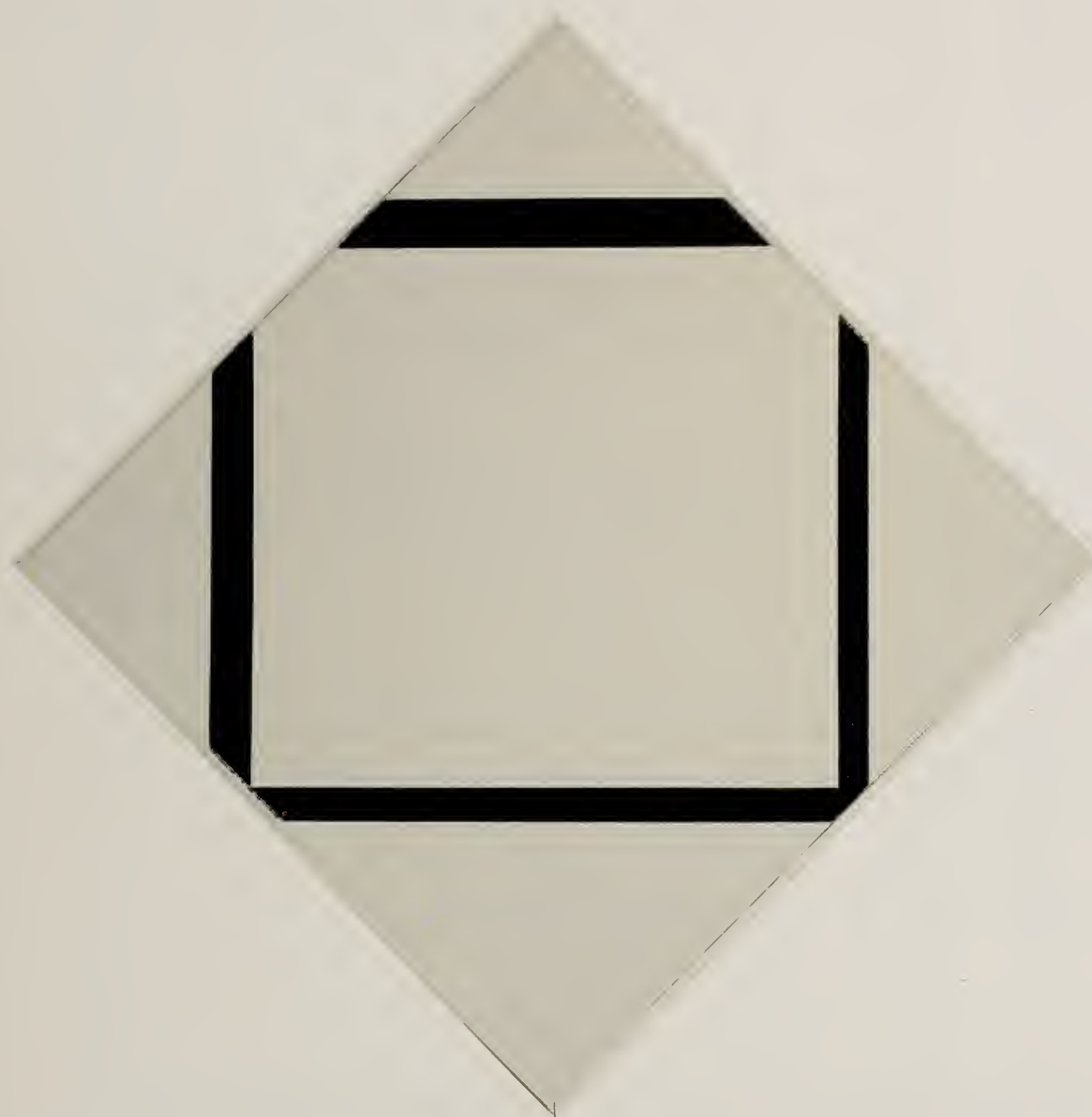
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Hilla Rebay Collection

71.1936 R96

1930年から33年頃、モンドリアンは彼のコンポジションの多くから色彩を削除し、このカンヴァスの白い平面も、数本の黒いラインが交差しているだけである。それらは極端に単純な作品であり、ラインの配置と太さの変化がその絵画のハーモニーとリズムを決定づけている。

《コンポジション 1A》の菱形は45度角の回転の結果生まれている。そのフォーマットの最も早い示例は1918年から始まり、このダイヤモンド形のカンヴァスの大多数は1925年から26年に制作されている。その直線で囲まれた構図の完全さは菱形の対照的な形が重ねられ、それによって先端を切り落とされてもなお、残存している。四角形の本質的な調和はカンヴァスの限界を超越し、絵画平面の外側にそれ自身を完成させている。取りまく空間のこの緊張は1933年の《黄色いラインのコンポジション》(ハーグ市立美術館蔵)において一層強く現われており、その作品においては、カンヴァス内ではいかなる線も交差していない。

[V.E.B./U.N.]



ピート・モンドリアン

Piet Mondrian

コンポジション

Composition

1938-39年

油彩、カンヴァス、彩色された板

105.2×102.3cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG39

戦争中にパリにいたモンドリアンは、1938年から40年まで、ロンドンで彼の友人であるベン・ニコルソン、バーバラ・ヘップワース、ガボラの近くに住んでいた。この時期彼はそれ以前にフランスで展開していた高度な還元主義的、新造形主義的な方法で作品を制作しつづけたが、そこではフラットな白あるいは着色された四辺形と非対称的に均衡を保った関係の中で、水平と垂直の黒いラインがカンヴァス上で交差している。色彩は一般的に黒、白と原色に限られている。この作品は色彩的にはより簡素な例に入っている。

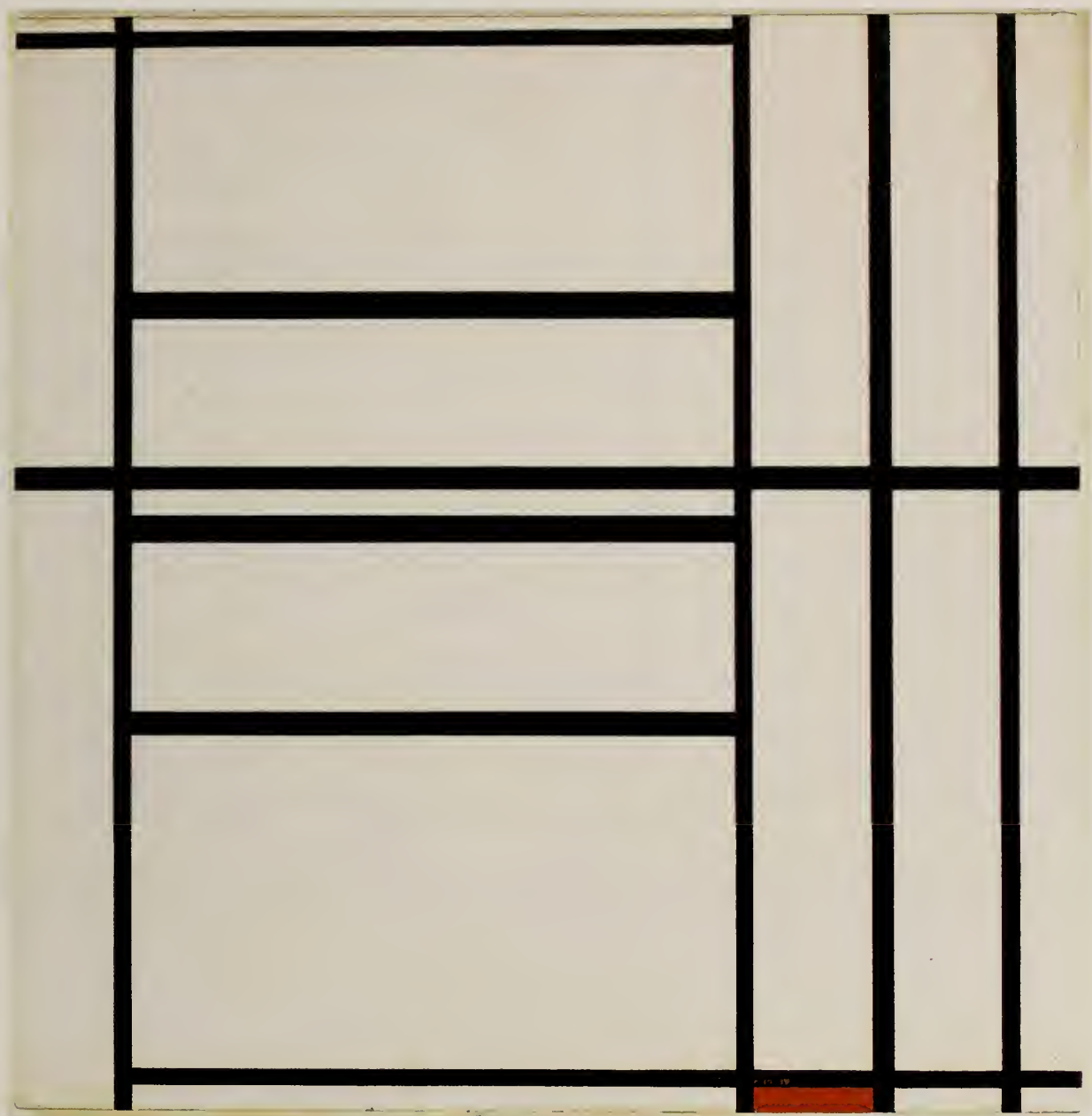
モンドリアンは完全に指示的意味から離れた形体によって、自然の中に宿ってはいるが、その任意で欠点のある顯示の中に隠された、真実と視覚的に等価値なものをもたらすことが望みであった。彼はもし彼が「普遍的なものと個人的なものの本当の平衡関係」<sup>1)</sup> という溶解した対立のシステムによってこれらの真実を伝えることができたなら、観者へのその精神的な効果は、絶対的な休息とアニミスティックなハーモニーとなるであろうと感じていた。それが線、広がり、色彩のリズミックな平衡という観者の視覚を妨げることはないように、この伝達をもたらすためにモンドリアンは自らの個性を純化しなければならない。しかしこれらの要素は数学的な非人間的な指図ではなく、むしろ画家の直観によって作られるものである。同様に、画家の身振りは最小限になり、個人的経験への参照が削除されたが、彼の存在は絵筆のストロークと卓越した線のエッジの均質ではない状態の中に見出すことができる。個人的な自覚は「絶対性」との弁証法的な関係において存在し、モンドリアンの言葉によれば、「構造的な要素とそれらの固有の関係」<sup>2)</sup> を通して絵画上に実現される。カンヴァスにおける形体と空間が生物から抽象化されるのとまさしく同様に、精神的な局面は関係づけはあるものの、芸術作品からは除去される。モンドリアンは経験のすべての局面の中で、新造形主義において仮定されていた普遍的な調和を見出すために、芸術と物質と精神を統一しようとした。

[L.F./U.N.]

1) *Theories of Modern Art*, ed. H.B. Chipp, Berkeley and Los Angeles, 1968, p.350 に引用。

2) *Ibid.*, p.351.





テオ・ファン・ドゥースブルフ

Theo van Doesburg

コンポジション XI

Composition XI

1918年

油彩、カンヴァス、作家の手による彩色フレーム

65.6×109cm（画面：56.9×101.3cm）

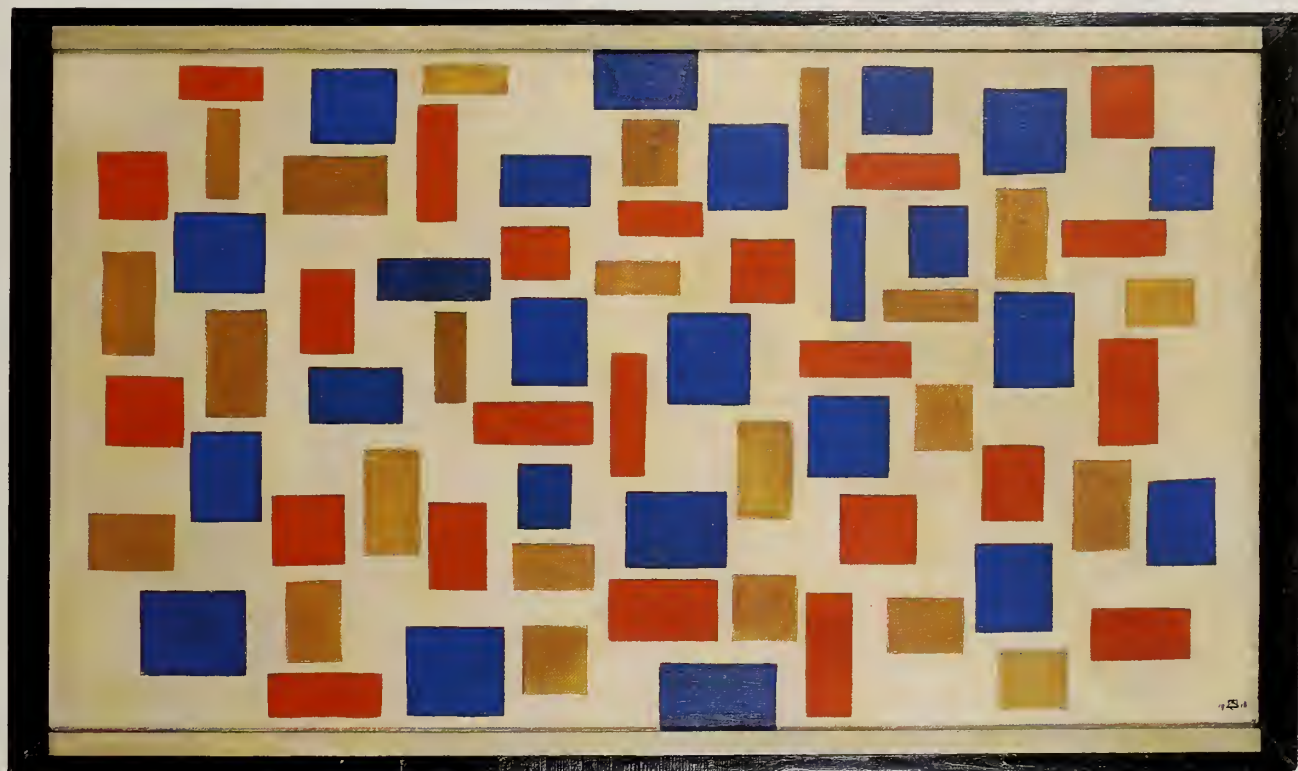
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

54.1360

「デ・スタイル」の運動の画家たちが1917年の春にグループを結成した際、それまで各人がおのおの模索を通じて辿りついた結論が似かよった内容であったため、彼らの結束は強固であった。そして1918年には、形体と色彩を純粹かつ基本のレベルにまで還元するにいたった。ファン・ドゥースブルフのこの時期の作品は、モンドリアンとファン・デル・レックの作品を統合したような絵画である。モンドリアンがしばしば行なったように、ファン・ドゥースブルフも、この作品に見られるように彩色フレームをデザインしている。

この《コンポジション XI》は、カンヴァスに長方形の色面を組み合わせた一連の抽象幾何学的コンポジションのうちの一点である。色彩はくすんだ赤、黄、青のみに限定され、オフホワイトを背景の地色にしている。白の地色の上に原色を置く方がファン・ドゥースブルフの場合、より一般的であるが、この作品はひとつのヴァリエーションである。これらの抽象作品のほとんどはその再現された原型がわかっているにもかかわらず、この作品に関しては不明である。線、面、色彩の関係を探求したファン・ドゥースブルフは、規則的に配置するというより直観的に、もっとも良いバランスを求めて、背景の地全体にくまなく色面を配置した。

[V.E.B./S.O.]



テオ・ファン・ドゥースブルフ  
Theo van Doesburg

反=構成 XIII  
Contra-Compositie XIII

1925-26年  
油彩、カンヴァス  
50×50cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG41

1924年頃、ファン・ドゥースブルフは、絵画は水平線と垂直線のみによって構成されなければならないと主張するモンドリアンと意見の対立を起こし、《反=構成》と題した作品を初めて制作した。彼は、結果的にモンドリアンの「新造形主義」と同じ方向性をもつ「エレメンタリズム」を主唱し、その構成の原則を、「斜線によって、正の方向と負の方向を中和させるとともに、色彩に関しては不調和をもって中和させる。均衡関係の保持は究極的な目標ではない。」とした。<sup>1)</sup> モンドリアンはファン・ドゥースブルフが下したこの新造形主義の新しい解釈を受け入れることができず、まもなく「デ・ステイル」を脱退した。

この作品は、基本的に新造形主義の主張する「分散された」構成にならったものである。画面の焦点が中心に定められていないのに加え、余白や、活用されていない部分がまったく存在しない。どの幾何学的な図形にも均等に力点が置かれていて、それらは色、大きさ、そして方向などの対比によって均衡関係を作っている。この作品を観る者の視線は、二等辺三角形の両辺に沿いながらさまよい、カンヴァスの外に出て、より大きな三角形の切断された部分を想像のなかで補い、完全な姿として再現するのである。また、中央左部に縦に伸びる軸線の配置と少し崩れた正方形の枠によって、その均衡関係には微妙な変化が与えられていることも付け加えねばならないだろう。

[L.F./N.O.]

1) H.L.C. Jaffé, *De Stijl, 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art*, Amsterdam, 1956, p.26 に引用。





ジョルジュ・ファントンヘルロー  
Georges Vantongerloo

方程式 $y = -ax^2 + bx + 18$ の構成に、グリーン、オレンジ、ヴァイオレット(ブラック)の調和を施したコンポジション  
Composition émanante de l'équation  $y = -ax^2 + bx + 18$  avec accord de vert... orangé... violet (noir)

1930年

油彩、カンヴァス

119.4×68.2cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

51.1299

グループ「デ・ステイル」結成時のメンバーの一人であるファントンヘルローは、モンドリアンやファン・ドゥースブルフ、ファン・デル・レックらと共通した、ユートピア的な芸術観をもっていた。その芸術観は、美術や建築における新造形主義を唱えていた彼らが、自ら発刊した数々の出版物の中に詳述されている。彼はベルギーに生まれ、そこで教育を受けたが、純粋性や合理性を強調することで知られるオランダ的な美意識をもつようになった。デ・ステイルに参画した作家たちの還元主義的な作品は、オランダ人哲学者、バルフ・スピノザの方法論に関連づけられてきた。スピノザは、恣意的な表徴すべてを排絶するために、自らの思想を幾何学的なシステムに還元して提示した人物である。<sup>1)</sup> ファントンヘルローはまた、もう一人のオランダ人哲学者、M.H.J.スホーエンエイカーの著作にも、明らかに影響を受けている。神智学の思想にもとづいた彼の著作は、モンドリアンの抽象画の理論にも大きな影響を与えているが、ファントンヘルローはその影響下で、数学の方程式および色彩論を精神主義と融合させて、独自の造形論を作り上げた。彼は精神的な次元を開示するような構成要素を統合し、本質的な調和を生み出すことこそが、芸術の目的であると信じていた。「芸術とは……科学であって空想ではない」<sup>2)</sup>と彼は主張し、数学には「無限に小さなものと、無限に大きなもの」<sup>3)</sup>を表現する力があり、それによって美的かつ精神的な理想的統合を提示することができる、と考えていた。

この作品の構成は、幾何学における円錐曲線論の二次方程式に則っている。<sup>4)</sup> 1930年、この方程式に傾注していたファントンヘルローは、同様の数学的比率にもとづいた彫刻一点と、多数の絵画作品を制作している。 [N.S./E.S.]

1) H.L.C. Jaffé, "Introduction," *De Stijl: 1917-1931, Vision of Utopia*, exh. cat., New York, 1982, p.13.

2) Georges Vantongerloo, *L'Art et son avenir*, Antwerp, 1924, p.17.

3) Ibid., p.49.

4) V.E. Barnett, *Handbook, The Guggenheim Museum Collection, 1900-1980*, New York, 1984, p.252.



フリードリヒ・フォルデンベルゲ=ギルデヴァルト  
Friedrich Vordemberge-Gildewart

コンポジション n° 96  
Composition n° 96

1935年  
油彩、カンヴァス  
79.9×100.1cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim  
37.410

1930年代初頭までにフォルデンベルゲ=ギルデヴァルトは、それ以前の作品を特徴づけていたオールオーバーの格子柄をほとんど用いなくなり、そのかわりに、地と図が明確に区別された構成主義的なデザインを好んで取り込むようになった。しかし一方で、たとえばこの作品《コンポジション n° 96》は、グループ「デ・スタイル」に属した彼の友人の画家たちの作品と、多くの共通点を示している。彼はモンドリアンのように、直線的な形体のみを用い、基本原色および黒とグレーがかかった白とに色彩を限定している。しかし同時に、色調の異なる二種類の黄色を並置し、別々のテクスチャで塗り分けてもいる。平淡な筆触で薄塗りされた部分と、粗くまだらに厚塗りされた部分とは、好対照を成している。この厚塗りの筆触こそは、二種類の黄色の微妙な差異を際立たせ、曖昧な白地から別の白い矩形を浮かび上らせているものである。また彼はファン・ドゥースブルフのように、斜めの構成も試みている。たとえばこの場合、傾いた黒い棒と右側の色面を分割している線は直交し、画面の左上四分の一の領域に、逆様になった直角の存在を暗示している。それは、三本の垂直の帯が全体に下方向および右方向に力を感じさせるのに対して、反対の方向への力を示すものである。

フォルデンベルゲ=ギルデヴァルトは、1930年代中頃から末にかけて、この作品と類似した構成の絵画やスケッチを数多く手掛けている。画面上に三本から四本の平行する帯を配列した構成は、彼が関心をもっていた絵画空間の問題を明確に提示するものだったのである。この作品に使われている色やテクスチャ、および形態上の比率は、個々の要素に特定の重力を賦与している。これらの要素は画面の四辺や内側に描き込まれた白線の枠を基軸に配置されているが、斜めに走って直交する暗示的な線とともに、安定しつつも固定的ではない絶妙なバランスを全体の構成に与えている。

[J.R.W./E.S.]





アントワース・ペヴスナー

Antoine Pevsner

双柱

Colonne jumelée

1947年

ブロンズ

102.9×36×36cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

54.1397

ペヴスナーは弟のナウム・ガボ同様、自らの彫刻に新しい素材や技法を取り込んで、実験的な作品を制作しつづけた作家である。合成樹脂を使うと同時に、彼はブロンズや真鍮、錫を使った造形も試みている。また、ひとつの彫刻作品に複数の素材を併用することが多く、それによって表面のテクスチャや色彩の差異、光と影が織り成すパターンなどを現出させている。この作品《双柱》では、ブロンズの筋が束ねられて全体に線描のような外観を与えているが、それはナイロンの糸を使ったガボの作品を想起させる手法である。《双柱》およびその前年に制作された《展開する勝利の柱》は、どちらも中央にしっかりとした基軸をもつ自立型の彫刻であり、またそれらのシルエットは、視点を変えるごとに変化するよう作られている。全体に左右対称の構成をとっている点と、稠密な部分と空虚な部分とを対比させている点は、ペヴスナーならではの特徴といえる。

[V.E.B./E.S.]



ホアン・ミロ  
Joan Miró

耕地  
La terre labourée

1923-24年  
油彩、カンヴァス

66×92.7cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

72.2020

1923年の夏スペインで描き始め、翌年の冬パリで完成したこの《耕地》はミロの成熟した様式ができあがってきたことを示している。空間的な関係のこれまでにない平明さと三つの水平の領域という構造的な分割、新しいイメージの豊かさといったものが1917年の《プラデスの村》(ソロモン・R. グッゲンハイム美術館蔵)あるいは、1921年から22年の《農場》(アーネスト・ヘミングウェイ夫人蔵)以後の彼の様式の中で重要な展開として表わされている。

「耕地」というテーマは、ミロの絵の中で持続している一方、その主題は超自然的な世界の光景や夢と想像の世界といった幻想的なものとなっていった。分離した目と耳を持ったバイオモルフィズムの出現、折りたたまれた新聞と円錐体の帽子をかぶったとかげの並置、左のいちじくの木と目を持った右の松の木はシュルレアリストのよく使う意匠である。ミロは「自身の統一された詩的ヴィジョン」<sup>1)</sup>を創造するために、同時代のシュルレアリストの作品と同様にカタロニアの中世美術をも引用した。

[V.E.B./U.N.]

1) M. Rowell and R.E. Krauss, *Joan Miró: Magnetic Fields*, exh. cat., New York, 1972, no.1.





ホアン・ミロ

Joan Miró

風景(野うさぎ)

Paysage (Le lièvre)

1927年 秋

油彩、カンヴァス

129.5×194.6cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

57.1459

この作品には、野うさぎ、点線で描かれた渦巻き、紫がかった大地とオレンジ色の空が描かれている。このモチーフは、ミロがモンロチの夏の夕方の日没に、一匹の野うさぎが野原を疾走するのを見た時に思いついたことを再現したものであった。<sup>1)</sup>この作品はその構成と超越的なものとしての奇妙な動物がいるという点で、1927年に描かれた別の《風景》(ゴードン・バンシャフト夫妻蔵、ニューヨーク)に非常によく似ている。たとえば渦巻きの形体の意味も単に太陽であるというよりもむしろ星、あるいは女性性のあらわれを暗示している。<sup>2)</sup>

[V.E.B./U.N.]

1) 1974年5月、マルジット・ローウェルとの対談より。

2) M. Rowell and R.E. Krauss, *Joan Miró: Magnetic Fields*, exh. cat., New York, 1972-73, no.27.



ホアン・ミロ

Joan Miró

オランダの室内 II

Intérieur hollandais II

1928年 夏

油彩、カンヴァス

92×73cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG92

1928年、ミロは17世紀オランダ作家の作品の複製絵ハガキ数枚を携えて、オランダ旅行からバリーに戻る。少くともそのうちの二枚は、ニューヨーク近代美術館<sup>1)</sup>とペギー・グッゲンハイム・コレクション<sup>2)</sup>にある《オランダの室内》という作品の元になっていることが確認されている。そのグッゲンハイムの作品はヤン・ステーンの《ダンスのお稽古》(アムステルダム国立美術館蔵)<sup>3)</sup>を元にしたものであり、ミロがオランダのバロックと遭遇してから生まれた注意深く観察され正確に描かれた細部と、形体の想像力に富んだ普遍化との統合を示している。この作品《オランダの室内 II》は、客観的な緻密さと抽象的なヴィジョンの結びつきで、《耕地》(cat.no.91)のような1920年代初めの作品に概念的に逆戻りしているものである。

ありのままの細部をエキセントリックで効果的な形体に徐々に変換させていくことは、特定のモチーフの予備的なスケッチから、正確で完全なドローイングに至るまでをたどることによって、明らかになる。オランダのオリジナルからの著しい変容は、ミロが人物や動物の姿を引き伸し焦点を当て、それに伴い生命のない物体は削り、強調しないというやり方によっている。従って、ステーンの作品の中央上にある窓は広い空間の中に放り出されているが、その大きさは著しく縮小されている。またステーンの本来の主題は、猫ではなくダンスのレッスンから引き起こる音や動きや愉快的様子である。ミロのヴァージョンでは、このようなステーンの変則性をまさに捉らえている。すなわちここでも猫が遠心的な構成の中心として捉えられてはいるが、無数のものの渦巻く運動や、ある旋律とそれに伴う旋律をもつ躍動するリズムによって、レッスンの不協和音や活気を強調している。

[L.F./U.N.]

1) 図版: Rudenstine, 1985, p.544, fig.h.

2) W. Erben, *Joan Miró*, New York, 1957, pp.125-127 を参照。

3) 図版: Rudenstine, 1985, p.542, fig.a.





ホアン・ミロ

Joan Miró

広野を飛ぶ鳥 III

Le vol de l'oiseau sur la plaine III

1939年7月

油彩、黄麻布

89.5×115.6cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Evelyn Sharp

77.2670

この作品の4点のヴァージョンは1939年7月、ひと月の間に描かれた。この時期ミロはディエップから2、3マイル離れたノルマンディの沿岸にあるヴァランジュヴィルの小さな村に滞在していた。<sup>1)</sup> この作品のアイディアはミロがヴァランジュヴィルへ向かう列車の中で、ノルマンディの広野を飛んでいる黒いカラスの大群を窓から見た時に生まれた、とジャック・デュパンは語っている。彼はすぐにその印象をスケッチし、のちにこのシリーズの中で展開させていった。 [L.A.S./U.N.]

1) J. Dupin, *Joan Miró: Life and Work*, New York, 1962, p.346.



アレクサンダー・カルダー

Alexander Calder

スタンディング・モビール

Standing Mobile

1930年代末あるいは1940年代初頭

彩色された金属

130.9×44.5×53.4cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Hilla Rebay Collection

71.1936 R54.a-c

「私はそれが、私に芸術的形体が動く、というアイディアに興味をもたせたサーカスの中の動くおもちゃなのか、あるいはスティューヴンスでのエンジニアリングの訓練なのかはわからない」とカルダーは彼のモビールの展開について説明している。<sup>1)</sup> スティューヴンス工科大学で彼は製図と図形幾何学、機械工学を学び、キネティックに専念する。1919年のキネティック・クラスのコース・カタログの解説にはカルダーの動く彫刻の本質的な構成要素として取り上げられた技術的問題が以下のように含まれている。「固定した物体……複合したねじれ振子、移動し回転する物体のなめらかな動きを統制する法則についての論考。」<sup>2)</sup> カルダーの専門的な背景がその方法を示唆し、それによって彼が自分の彫刻を組み立て構成した一方で、アルプやミロの形式上の表現手段に対する直接受けた知識とそれに結びついた彼の機知に富んだ個性が、その作品の奇抜で抽象的な資質の背後に広がっている。

カルダーのスタンディング・モビール——吊された部分の自由な複合的形体と抽象的で彫刻的な基部——は彼の天井から吊すモビールを予測している。それらは風によって発動する屋外のキネティックな作品を創り出すことへのカルダーの強い願望から展開したものである。この《スタンディング・モビール》の三つの先がとがった基部は赤、青、黄色に塗られ、恐らくこれはカルダーの友人であるモンドリアンへのオマージュである。動く部分は大きな金属のホックによって基部の下に取りつけられた曲線の針金から下げられている。小さな可動するユニットは平らな金属の円盤によって均衡を保ち、その部分は、針金の反対の端の鉛のおもりに取付けられている。その針金が上下に振れると、小さな金属の円盤が静かに空気中で振動する。

[N.S./U.N.]

1) J. Lipman, *Calder's Universe*, exh. cat., New York, 1976, p.263 に引用。

2) Ibid., p.18.





アレクサンダー・カルダー  
Alexander Calder

モビール  
Mobile

1941年  
アルミニウム、鉄線、銅製紙、一部彩色  
高さ約214cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG137

キネティック・アートの発展において先駆的な存在であったカルダーは、1930年代初めに、バランスを保ちながらもモーターや空気の流れを利用して、ある種の運動を展開する彫刻を作り始めた。空気の流れに応じて動くものに限ってではあったが、このような作品に「モビール」という説明的な名称を最初に与えたのは、デュシャンである。通常何枚かの金属板を彩色して、針金で軸棒に結びつけて構成されるこの種の作品は、天井から吊るすか、床置きするかたちで展示された。カルダーが作り出す生体的な形態は、彼の友人であったミロやアルプが、シュルレアリスム的な絵画や彫刻に登場させた有機的なモチーフを想起させる。カルダーは厳格な職人気質の作家であり、切ったり曲げたり、穴をあけたり捻ったりという素材の加工を、すべて手作業で進めているが、「手」で作ることへの彼のこだわりは、自然の形態を喚起する力を作品に与えるようである。形や色やサイズ、あるいは空間や運動は、統合され解放され、そして再び統合され、変化しつつも均衡を保つ相互連鎖を生んでいる。まさにそこには、調和のとれた、それでいて予測不能な自然界の動きが、そのまま視覚化されているのである。

上方では大きくどっしりとした形が静かに揺れ、下方ではいまだ個性をもたない小さな形が次々と誕生し、上下左右に小刻みに揺れている。この《モビール》は、全体として上方へと「下ってゆく」反重力の階段状の連鎖をかたちづくっている。カルダーは上方の「葉」一枚と、最下部の何枚かの「葉」を彩色せず、アルミニウムの表面をそのままに残しているが、これは作品の完成に不可欠であると彼が考えていた多様性を、具体的に表わした一例である。彼は「形や色、サイズや重さや動きなどの格差が生む不均衡こそが、ひとつの構成を創り出す……それはある規則性に対する明白な異変であり、作家は実際にはそれを統御するわけだが、その統御次第で作品の成否は決定されてしまう。」と書き記している。<sup>1)</sup> [L.F./E.S.]

1) J. Lipman, *Calder's Universe*, exh. cat., New York, 1976, p.33 に引用。



アレクサンダー・カルダー

Alexander Calder

スタンディング・モビール

Standing Mobile

1942年

彩色された金属

52.1×29.2×26.7cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Hilla Rebay Collection

71.1936 R55-a, -b.

カルダーは、彼の美的インスピレーションが「宇宙」のイメージから発せられるものであることを次のように語っている。「私は抽象的な作品を作り始めた頃から、あるいはそうした作品がそれと気付かれるようになる以前から、私にとって宇宙ほど最適なモデルはないと感じていた……宇宙では、さまざまなサイズや色、密度や質量をもった球体が雲の間を横断しつつ浮遊し、そのかわらで、大気や液状の物質、臭気を放つ物質などが流動している。宇宙は驚くほど多様で変化に富んでいる。」<sup>1)</sup> たとえばカルダーが最初期に作った機械仕掛けの彫刻のひとつは、《宇宙》(1934年制作、ニューヨーク近代美術館蔵)と題されているし、1943年以降、木と針金を使って壁面に設えたレリーフ状の作品のいくつかは、《星座》シリーズとして知られている。

カルダーのモビールは、天井から吊す作品も床置きする作品も、つねに抽象的ではあるが銀河系のイメージを孕んでいる。たとえば揺れ動きながら回転する無数の円盤は、はるか彼方の星や光輝く彗星が、無重力状態の中でさんざめいている様子を連想させるのである。また宇宙のイメージをほのめかさない場合も、これらのモビールはそよ風のざわめきや滝のように落ちる水、水中を泳ぐ魚のたおやかな動きなど、何らかの不可思議な自然の様相を想起させるのである。この《スタンディング・モビール》は、人間の姿に擬えたかのような構造をもっている。モビールを支えている垂直の基部は、小さな円盤をいくつも抱えてバランスをとっている人物のようであり、あるいはそれを投げ物にしている曲芸師のようでもある。この作品には、若い頃カルダーが針金で作ったサーカスの作品に通じる、ある種の奇想天外な精神がうかがえる。

基部に刻まれた「サンディからカールへ」という文字は、このモビールがカルダーからドイツ人の画商、カール・ニーレンドルフへ贈られた作品であることを示している。1948年にグッゲンハイム美術館がニーレンドルフの遺産を購入した際、ヒラ・リベイはこの作品およびもうひとつの《スタンディング・モビール》(cat. no.95)を、彼女の個人蔵とした。 [N.S./E.S.]

1) J. Lipman, *Calder's Universe*, exh. cat., New York, 1977, p.18 に引用。





アレクサンダー・カルダー  
Alexander Calder

星座  
Constellation

1943年

木、金属棒

55.9×113cm

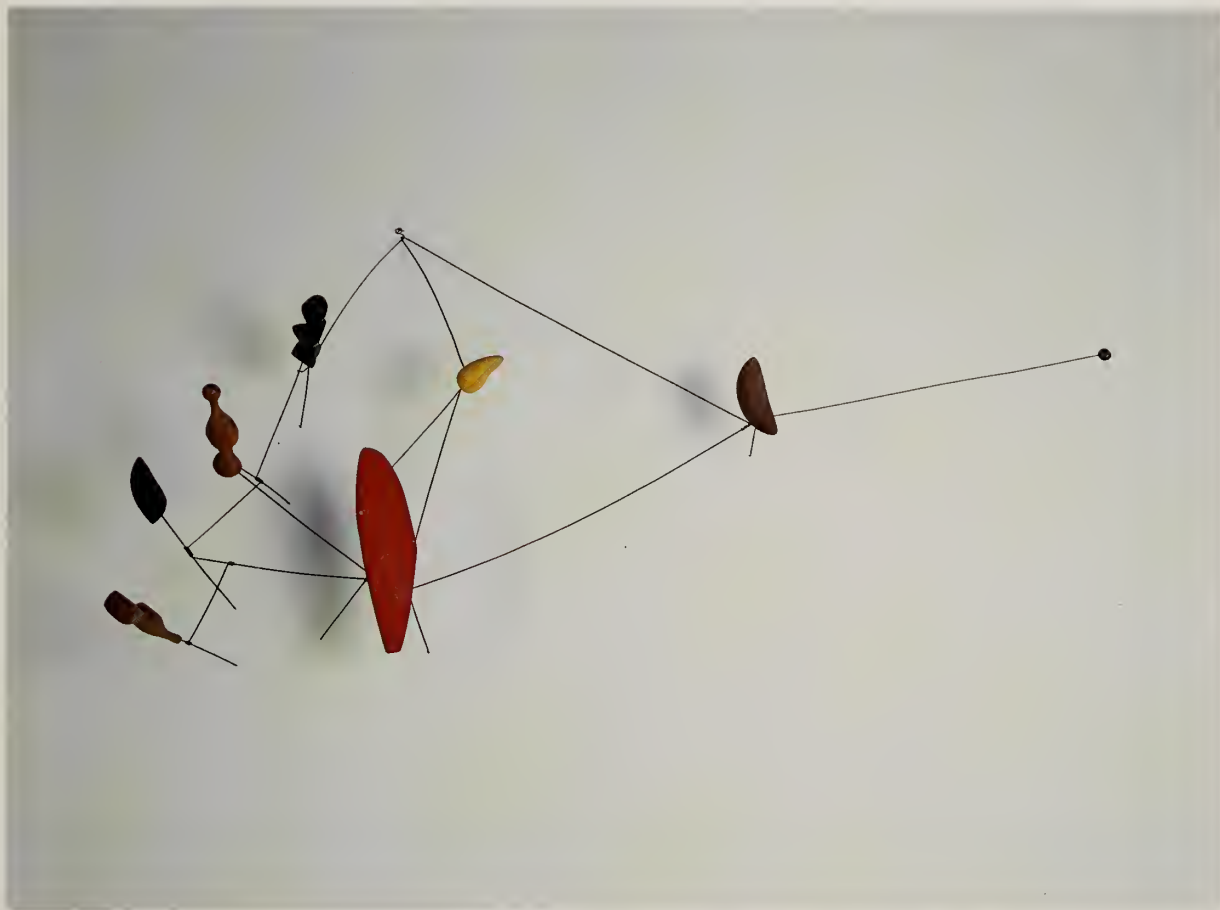
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Mary Reynolds Collection, gift of her brother

54.1393

《星座》シリーズは、木片と細い金属棒とを組み合わせで作った「スタビル(静止した抽象彫刻)」の特別なヴァリエーションで、第二次世界大戦中にカルダーが制作し始めたものである。スタビルそのものはモビールと同時期、1930年代の初めに登場し、この名称はアルプによって発案された。アルプも1930年代に《星座》シリーズ(cat.no.105)を制作し、もう一人のカルダーの友人、ミロも1940年から41年にかけて《星座》シリーズを制作しているが、それは単なる偶然ではない。

カルダーの《星座》シリーズのうちの何点かは、水平に設置されるように作られたものであるが、この作品のように、壁面に架けるかたちでデザインされたものもある。木の部分は色や形、テクスチャにおいて、針のような黒い棒の部分と好対照を成し、それらすべてが、空間の中に特定の位置を定めるべく緻密に配置されている。

[V.E.B./E.S.]



アレクサンダー・カルダー  
Alexander Calder

モビール  
Mobile

1943-46年頃  
木、金属、ひも  
170.2×165.1cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Mary Reynolds Collection, gift of her brother  
54.1390

カルダーが最初にモビールを作ったのは、1930年代の初め、彼がパリに住んでいた頃のことであった。友人のデュシャンは、カルダーが作ったさまざまなタイプの動く彫刻にそれぞれ名称を与えたが、そのなかで最も有名になったのが吊り下げ式のモビールである。この作品では、一部を除いて彩色された素朴な形体の木片が、木の棒から糸で吊り下げられている。空気の流れに応じて絶え間なく変化するこのモビールは、自由自在に予測不能な運動を展開し、さまざまな要素がさまざまな速度であちこちへと浮遊するのである。

カルダーは『カルダー：自伝とその作品』の中で次のように語っている。「戦時中、すなわち私が《星座》シリーズに取り組んでいた時期、私は硬木の小片を削って彩色し、軸棒の端から糸で吊るしたモビールを二点制作した。画商ルイ・カレはこの二点を彼の展示計画からあらかじめ除外していたので、私はその当時パリに戻っていたメアリー・レイノルズに贈呈した。それ以来彼女はこの二点の作品を“威厳のないモビール”と呼び、何度となく話題にしたのである。それは現在グッゲンハイム美術館に収蔵されている。」<sup>1)</sup>

[V.E.B./E.S.]

1) A. Calder and J. Davidson, *Calder: An Autobiography with Pictures*, New York, 1966, p.189.





アレクサンダー・カルダー  
Alexander Calder

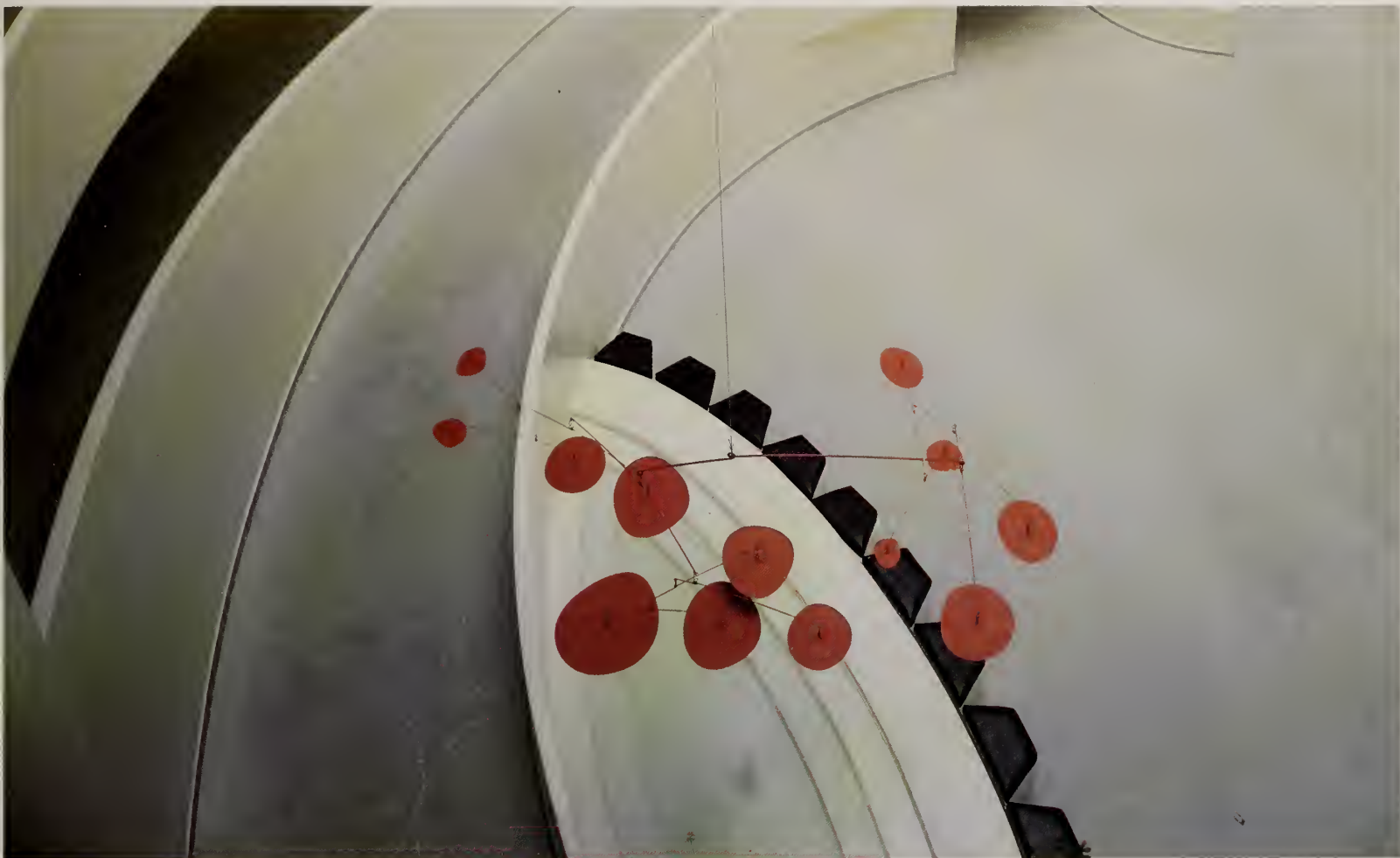
赤い睡蓮  
Nénuphars rouges

1956年  
彩色された金属板、金属棒、針金  
106.7×510.6×276.9cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
65.1737

この作品《赤い睡蓮》は、赤く彩色された円盤を棒と針金で組み合わせて作った抽象的な作品であるが、同時に、水面に漂う睡蓮の葉を擬えた巨大な象徴的作品でもある。カルダーは綿密に重力を配分して、つねに変化しつつも一定の平衡を保ちつつける構造を設計した。桁外れに大きなスケールは展示空間を活性化し、抽象的な形体を宙吊りにする構造は流動性や恣意性を体現している。1940年代にジャン=ポール・サルトルは、カルダーの作品について次のように書き記している。「モビールは何ものをも示唆しない。それは純粹で生き生きとした運動を捉えてはかたちにするものなのである。モビールは何ら意味を成さず、それ以外の何ものをも連想させない。それはそれ自体ですべてであり、すなわち絶対的なものなのである。そこには他のいかなる作品にもまして、それ自体に関する予測不能な未知数が潜んでいる……。換言すれば、モビールは何ものをも模倣しようとはしない……。にもかかわらずそれは、抒情的な創作であると同時に、ほとんど数学的ときえいえる要素の技術的な統合でもあり、また自然界を犀利に再現する表徴でもある。」<sup>1)</sup>

[V.E.B./E.S.]

1) J. Lipman, *Calder's Universe*, New York, 1976, p.261 に引用。(ジャン=ポール・サルトル「カルダーのモビール」、『サルトル全集第11巻：シチュアション III』、人文書院、1964年)



マックス・エルンスト

Max Ernst

接吻

Le baiser

1927年

油彩、カンヴァス

129×161.2cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG71

たとえば〈ミニマックス・ダダマックスによって体内に組み込まれた小さな機械〉(1919-20年制作、ペギー・グッゲンハイム・コレクション蔵)のようなダダ時代の作品において、エルンストはエロティックな事象をユーモラスなほど冷静に、客観的に描写している。しかしシュルレアリスム時代に入ると、彼はより奔放に性を謳歌するようになった。その頃、年若いマリー＝ベルト・オランシュと知り合った彼は、1927年には彼女と結婚している。この作品《接吻》はその年に描かれたものだが、エルンストがエロティックな主題の作品を同じ年に数多く描いている事実は、彼の私生活を反映しているとも考えられる。画面を構成している黒い曲線は、下描きの紙面上にひもを投げ出して得た形状を、そのままそった線と思われる。これは偶然による効果を重視するシュルレアリスム的な手法といえる。しかし一方でエルンストは、そうした下描きの線をカンヴァス上に転写するにあたり、方眼の罫線を使って正確を期しているのである。それは作家の意識的な操作が、偶然性を統御していることを意味する。この技法が生み出すようなカリグラフィーのリズムは、強烈な土色と空色を背景に、視覚的な躍動感を醸し出している。

中央に寄り添ってピラミッドのような形を成している人物の構図と、下方の人物を抱きかかえているような上方の人物のポーズは、ルネサンス絵画の画面構成を思い出させる。殊にレオナルド・ダ・ヴィンチの《聖アンナと聖母子》(ルーヴル美術館蔵、パリ)<sup>1)</sup>は、この作品《接吻》を論ずる際に、上記の点でしばしば引用されてきた。エルンストらシュルレアリストたちに大きな影響を及ぼしたフロイトも、レオナルドの作品を性心理分析の対象としている。宗教的な絵画の構成を流用することによって、エルンストは豊かな性表現に神への冒瀆というきわどさを付加しているようである。

[L.F./E.S.]

1) この作品の解釈に関しては、N. and E. Calas, *The Peggy Guggenheim Collection of Modern Art*, New York, 1966, pp.112-113 を参照。





マックス・エルンスト

Max Ernst

不安気な友人

Un ami empressé

1944年 夏

ブロンズ

高さ67cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Dominique and John de Menil  
59.1521

1944年、エルンストはロングアイランドのグレイトリヴァーでひと夏を過ごし、それまでの10年間はまったく手付かずであった彫刻の仕事に再び興味をもち、そこで何点かの作品を制作した。1930年代、彼はヨーロッパでシュルレアリストたちと親しく交わり、彼らの彫刻、とりわけ友人であったジャコモッティの作品から大きな影響を受けている。この作品はジャコモッティの《女=匙》(cat.no.110)によく似ており、いくつかの共通点を見せている。たとえばプリミティブ・アート的な形態を取り込んでいる点や、正面性を強調している点、女性性をユーモラスに象徴している点などである。またエルンストはこの作品の石膏型を造る際に、「ファウンド・オブジェ(拾得物、既製品)」を利用している。正面中心に刻まれた紋様はドリルの刃先から、目や口などの丸い凹凸はアルミの計量スプーンから型どられている。<sup>1)</sup>

エルンストは折にふれ彫刻を制作しているが、それらは彼の仕事を代表する中心的な作品とはならなかった。しかしこの作品は彼の絵画やドローイング同様、力強い存在感をもち、想像力を掻きたてるものとなっている。 [V.E.B./E.S.]

1) 1979年1月、ジュリアン・レヴィとの書簡より。



ポール・デルヴォー  
Paul Delvaux

夜明け  
L'aurore

1937年7月  
油彩, カンヴァス  
120×150.5cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG103

彼と同国人であるマグリットのように、デルヴォーは主題の不安定な不調和からインパクトを引き出したシーンに潔癖で描写的なテクニックを用いた。デ・キリコの影響を受け、彼は頻繁に古典的なディテールを含み、前景から暗い背景までの素早くつき進む動きを描き出すために遠近法の歪みを用いた。デルヴォーの独創的である点は、彼が1930年代中頃に展開した人物の静寂で内省的な配役である。たくさんの愛くるしいヌードあるいはセミヌードの女性たちは視線が宙に浮き、腕はレトリカルなしぐさで静止しながら不動の姿勢を保ち、うわの空で臆病で憤み深く道をあけている男たちの中で世界を支配している。

この絵の中の女性と木の融合はギリシャ神話の題材との比較をもたらすが、デルヴォーは、そのような照合は意図していないことを強調している。<sup>1)</sup> 鏡のモチーフは《岩屋の中の女性》(ティッセン=ボルネミッサ蔵, ルガノ)や《鏡》(以前はローランド・ベンローズ蔵であったが第二次世界大戦で破損)といった1936年の作品に見出せる。この《夜明け》では、新しい要素が含まれている。すなわち、鏡に映った人物がその光景の中にはいないで、カンヴァスの外側に存在しているのである。そのことによって、ある意味では観者が万一男性であったとしても、彼女はその観者である。着衣の男性の観者が自分をヌードの女性のトルソとして鏡に映すことができるという状況のアイロニーは特にデュシャンにアピールし、彼はこの鏡のディテールを1942年のコラージュ《デルヴォーにならって》(ヴェラ&アルトゥーロ・シュワルツ夫妻蔵, ミラノ)で用いている。<sup>2)</sup> [L.F./U.N.]

1) Rudenstine, 1985, p.216.

2) 図版: Ibid., p.217.





ルネ・マグリット  
René Magritte

大気の声  
La voix des airs

1931年  
油彩、カンヴァス  
72.7×54.2cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG101

デ・キリコから影響を受けたマグリットは不条理に人を引き込むイメージを伝えるために、それらの通常の機能と意味を物体からはぎとろうと努めた。この《大気の声》(他に三点、油彩のヴァージョンがある)では、鐘が大気中に浮遊し、他ではそれらが人間の体を占有したり、茂みで花に取ってかわったりしている。スケールと重量、平凡な物体の扱い方を歪め、それを多様な普通ではない文脈の中に差し込むことによって、マグリットはその物体にフェティシズム的な強さを与えている。彼は作品の中で頻繁に繰り返しているモチーフ、ジングル・ベルについて以下のように書いている。「私は、私たちの立派な馬の首にかかっている鉄の鐘を、底知れぬ深穴の端にある危険な植物のように芽ばえさせようとした。」<sup>1)</sup>

見慣れない場所にある鐘の騒がしい衝撃は、それらとその周囲が描かれた冷静でアカデミックな正確さによって強調されている。風景の優美な断片は初期ルネサンス絵画の背景であり得るが、その鐘自体は堂々として強烈な記念碑としてミステリアスな響きを伝えている。

[L.F./U.N.]

1) S. Gablik, *Magritte*, Greenwich, Connecticut, 1970, p.183 に引用。



ジャン・アルプ  
Jean Arp

5つの白い形体と2つの黒い形体のある星座, ヴァリエーション III  
Constellation aux cinq formes blanches et deux noires, Variation III

1932年  
油彩, 板  
60×75.3cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
55.1437

アルプは1914年に初めて着彩した木製のレリーフを制作し、その2年後に抽象的なレリーフを制作する。彼のシュルレアリストとしての作品における機知に富んだヴァイタリティーのある明るい対照的な色彩は、ここでは自然のフォルムの形式的な純粋さ、抑制、正確さに置きかえられている。白と黒に色彩を限定することで、木の背景にのせた平らな木の形体を強調している。

アルプの3点の《星座》——この作品は三番目のヴァリエーションである——は、異なった位置にある同一の形体を含んでいる。《ヴァリエーション I》(ミュンソン=ウィリアムス=ブロックター・インスティテュート蔵, イサカ, ニューヨーク州)では、左に位置していたふたつの黒い形体は上部の中央に置かれ、《ヴァリエーション II》(個人蔵)では右側に移行している。おのおのの作品はひとつのシステムを構成している異なった物体の集合であり、さらに自然の力の相互作用によって引き離されている。

[V.E.B./U.N.]





ジャン・アルプ

Jean Arp

成長

Croissance

1938年

大理石

高さ80.3cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

53.1359

多分他のいかなる表現方法より以上に、アルプの丸彫りの彫刻の自由な形体は、彼の基本となる信条のひとつを示している。「芸術は、母親から生まれる子供のような、植物から生まれる果物のような、人間から生まれる果物である。」<sup>1)</sup> アルプの抽象への専心は形式主義者の理想に起因しているのではなく、そのかわり合いは誕生や成長や他の自然の営みのように自然で感覚的で不条理な芸術へと向っていた。

1931年に制作された彼の初めての自立している彫刻は、大理石でできたリズムカルにデフォルメされた人間のトルソであった。この1938年制作の《成長》は、リズムカルな曲線、曲がりくねった運動、上昇する躍進力で、同様な主題のその後の展開とみなすことができる。より正確に言えば、それは起源が植物でもなく、動物でもない、ある本質的存在の具体的な輪郭と定義されるかもしれない。

《成長》には他に1938年に制作された数点のヴァージョンがある。それはわずかに大きい大理石(シドニー・ジャニス画廊蔵、ニューヨーク)と3点のブロンズの鑄造作品であり、そのうちの一点はフィラデルフィア美術館が所蔵している。

[V.E.B./U.N.]

1) J. Arp, "Notes from a Diary," *Transition*, no.21, March 1932, p.191.



イヴ・タンギー  
Yves Tanguy

岬の城  
Palais promontoire

1931年  
油彩、カンヴァス  
73×60cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG94

1930年のアフリカ旅行ののち、タンギーは何か溶け出したかのような形を配した一連の風景画を描いた。それらは「流出する形」と総称されるようになったが、このシリーズにはほかに、《伝説でも肖像でもなく》(1930年頃制作、個人蔵、アメリカ)や《プロテウスの棚》(1931年制作、個人蔵、パリ)などの作品がある。<sup>1)</sup> なかでも最も印象的な作品といえるのが、この《岬の城》である。三層に積み重ねられた頑強な台地が、広く平坦な地面に屹立している。この台地や中央前景にある波形の隆起は不動の存在である。一方、周囲にある液状の形体は、何がしかの不断の溶解力に屈して流れ出している。この光景の中に散在するいくつかの小さな抽象形は、変容の段階ごとにそれぞれ多様な形状を示している。あるものは溶け出したり漏れ出したりしているかのように見え、あるものは潰れたり縮んだりしているかのように見え、またあるものは白い液体もしくはガスを分泌したり発散したりしているかのように見える。このような形体のいくつかは、無気味にも人間の姿を想起させる。小さな球状の隊列は、崖淵へと向かう岬の斜面を前進し、そのうちのふたつは早くも渦巻く海へ流れ出している。五つの指をもったこの球根のような白い塊は、水面上を滑るかのように地面を滑走している。別の場所に目を移すと、岬のふもとにあるパイプのような形体から、そして遥か彼方の水平線上から、蒸気が立ちのぼっているのが見える。岬の最高部、あるいはそれを「城」と考えることもできるが、そこに突き出した角のような塔からは、不可思議な閃光が放たれている。右手には髪の毛のような影が、漠とした空へ、希薄な大気の中へ消え入っている。

このような地質の変容は、自然界においては活発な火山活動や何らかの高熱がもたらすものである。ところがタンギーの作品においては、抑制されたグレーや無表情なピンクが画面全体を覆い、冷たい青や淡い緑、淡い黄色が点在しているにすぎない。そこには火や地球というものの存在はまったく感じられないのである。むしろ彼はそこに超現実の光景を現出させ、溶解したり凍結したりする要素、具象的であったり抽象的であったりする要素、あるいは直喩的であったり隠喩的であったりする要素を配して、完璧な調和を生み出そうとしている。タンギーは一本の水平線を引き、自然を擬えたような形体を配し、現実の海岸線を模した風景を描くことによって、私たちに既知の体験を連想させる。それでいて彼が描く抽象的な形体は、そうした連想を身近でありながらもどこか非合理的なファンタジーへと変容させてしまうのである。タンギーのイメージがもつ力とは、規則的な感覚作用と自由自在な想像力との間に保たれた、微妙な緊張感が生み出すものなのである。 [E.C.C./E.S.]

1) このシリーズに関する詳細は、*Yves Tanguy: Retrospective (1925-1955)*, exh. cat., Paris, 1982, pp.50-52, 103-105 を参照。





サルバドール・ダリ

Salvador Dalí

無題(風景の中で眠る女)

Sans titre (Femme dormant dans un paysage)

1931年

油彩、カンヴァス

27.2×35cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG99

ダリのシュルレアリストとしての風景は、不思議な内容の不条理な細部の描写と、彼が次のように理由づける様式に加えた正確な視覚のレアリズムに結びついている。「私のすべての野心は……ある不条理なもののイメージに正確さという最も帝国主義的な狂暴をもって、形体を与えることである。——想像力とある不条理なものの世界が、現象的なリアリティーをもつ外界と同様な一貫性、持続性、説得力のある認識、伝達可能な緻密さとなるために。」<sup>1)</sup>

この風景は、肉体の一部がしばしば貝や小石の形になっている、1930年から31年に描かれたスードあるいは下絵の人物の描かれた一連の作品と関係している。これらの人物たちはダリの出生地であるカダケスからインスピレーションを得たであろう岩肌の寂しい浜にあらわれている。これらの絵画の高い地平線、からっぽの空間の広々とした広がり、正確に描写された細部と制限された色調はすべて、ダリにおけるタンギーの様式の影響のあらわれである。しかしタンギーの抽象的でバイオモルフィックな形体とは異なって、ダリのイメージは確認できるものである。この作品においては肉体が臀部で切りとられている女性が密かに観者から顔をそむけ、背中と頭だけをあらわし、頭は海の貝殻と岩が溢れた凹面にえぐられている。彼女のあばら骨は集まった小石の溜り場になり、彼女の髪の毛の残存は固い波打つ塊りに凝結されている。ダリはその光景にエロティックな意味をもたせている。すなわち、スードの手首は細いぶらさがったロープによってか弱い枝に縛り付けられ、地平線上の顔のない白い人物は岩の間の隠れた場所からためらいがちにのぞき見ているのである。

ダリが女性の頭や髪を貝殻と置きかえていることは個人的な体験と関係しているかもしれない。父親が彼を家族から勘当した時、ダリは頭を剃り、彼の若い頃の情景を瞑想するためにカダケスの近くの丘に登った。<sup>2)</sup> 岩場から浜の遠くにいる人物を凝視していることはダリの心の傷の思い出と共鳴しているのかもしれない。しかしこのようなイメージはごく一部分が自伝的であり、この時期のダリの風景に見出せるイマジネーションを通して孤独、不毛さ、性的願望と変質といった広範囲なテーマをもたらしている。<sup>3)</sup>

[E.C.C./U.N.]

1) W. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, exh. cat., New York, 1968, p.111.

2) S. Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, 1952, pp.196-197.

3) Rudenstine, 1985, pp.195-196 を参照。



サルバドール・ダリ

Salvador Dalí

フェルメールの《レースを編む女》に関する偏執狂的・批判的習作  
Étude paranoïaque-critique de la "Dentellière" de Vermeer

1955年

油彩、カンヴァス

27.1×22.1cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Anonymous gift

76.2206

フェルメールの絵画《レースを編む女》に強く魅せられていたダリは、1954年までにそれを、たとえばサイの角などで表わしていた対数螺旋への興味と融合させるようになった。その年ダリは、ロベール・デシャルスとともに映画「レースを編む女とサイとの驚くべき物語」を制作し、その年の12月には、パリのソルボンヌ大学で「偏執狂的=批判的方法の現象学的側面」と題する講演を行なっている。ダリはルーヴル美術館でフェルメール自身が描いたオリジナルの《レースを編む女》を目にし、動物園でサイを観察し、原画を綿密に複写した作品(ロバート・レーマン・コレクション、メトロポリタン美術館蔵、ニューヨーク)を完成させているが、ここに挙げた作品はその後に制作されたものである。彼はこの作品《……偏執狂的=批判的習作》を、わずか二日間のうちにスペインで描き上げたと述懐している。<sup>1)</sup>

この作品にはほとんど原画の要素は残っていない。サイの角のように見える形は炸裂して、顔だけを残した《レースを編む女》の周囲を取り巻いている。ダリは早くも1934年に「偏執狂的なイメージ」を描き始めているが、「偏執狂的=批判的」方法論を次のように定義している。「(それは)明晰さをもってすべての自己内矛盾を暴きかつ利用する偉大な芸術であり、また観る者に人生の不安や恍惚を経験させる芸術でもある。彼らは次第にそれを彼ら自身の問題としてとらえ、否応なく本質的なものと感ずるようになるのである。」<sup>2)</sup>

[V.E.B./E.S.]

1) 1978年4月、執筆者との対談より。

2) S. Dalí and A. Parinaud, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dalí*, New York, 1976. p.17.





アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto Giacometti

女=匙  
Femme-cuiller

1926年  
ブロンズ  
高さ144.7cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
55.1414

1920年代中頃の短期間、ジャコメッティはキュビズムを試み、まもなく彼自身のキュビズム的彫刻様式を展開してゆく。《女=匙》で彼は、リブシッツとアンリ・ローランスのキュビズム的革新を吸収している。さらにこの作品はプリミティヴ・アートとシュルレアリスムをも体現している。また明らかにキュクラデス彫刻やアフリカ彫刻のある形式的な特徴——凹凸面が同等であり、不定形のプロポーション——と類似していたが、すでにキュビストの彫刻に吸収されていたものであった。しかし、妊婦の逆説的な弓!用を用い、女性像を大きなスプーンのようなくぼみに引き伸ばしたことは、1920年代から30年代の、潜在意識の夢や感情から生まれたシュルレアリストの世界へのジャコメッティの輝かしい探究の前兆となる。

[V.E.B./U.N.]



アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto Giacometti

喉を斬られた女  
Femme égorgée

1932年(鋳造:1940年)

ブロンズ

23.2×89cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG131

1930年から33年の間に制作された一連の作品の中で、ジャコメッティは潜在意識の恐怖と強い衝動を表現するために、解剖学的な部分の衝撃的な並置と歪みや転置というシュルレアリストのテクニックを用いた。人間の姿が獣的でエロティックな襲撃の幻想として描かれていることでその攻撃性が図式的にその内容を伝えている。男性のセクシュアリティの犠牲者であり、その加害者でもある恐怖の震えと切望の中にいる女性はしばしば甲殻類や虫けらのような形になっている。この作品《喉を斬られた女》は特に不道德なイメージである。その肉体は性と死の激発の中で広げられ、はらわたが飛び出し、アーチ形になっている。ここでひとつのテーマとして見られるエロスとタナトスは二枚の準備段階のスケッチ(パリ国立近代美術館蔵)では区別され、別々に描かれている。<sup>1)</sup>

肉体の部分は1930年から31年に描かれた《鳥籠》(ストックホルム近代美術館蔵)のような比喩的な抽象的形体に変形されており、また女性のトルソのスプーンのような形体とあばら骨と背骨のモチーフ、ファロスのさやの形を含んでいる。ここで、骨盤の骨に似ている植物極の形体が一方の腕の端にあり、唯一可動する部分であるファロスのような心棒がぞっとするようにもう一方を継いでいる。また女性の背骨が融合することによって一方の脚を留めている。また彼女の切り裂かれた頰動脈はその頭を固定している。暴力の記憶が死体硬直のなかに凍結されている。彫刻に投影された心理的な苦痛とサディスティックな女性に対する嫌悪は《歩く女》(cat.no.112)といったジャコメッティの同時代の他の作品の穏やかさとは、はっとするような対比を成している。

[L.F./U.N.]

1) 図版: Rudenstine, 1985, p.344, fig.b.





アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto Giacometti

歩く女  
Femme qui marche

1932年  
ブロンズ  
高さ111.6cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG.33

この彫刻はジャコメッティが、潜在意識へのシュルレアリストの探究とともに追い求めた、合理的で形式主義的な穏やかな様式を想起させる。『歩く女』は『喉を斬られた女』(cat.no.111)の残忍さはもたない。だがどちらの作品も同じ時期に制作されている。その優雅で穏やかなブロンズは死に恐れず直前し、左足をわずかに右足より前に出したポーズをしている古代エジプトの正面像にその起源をもっているように思われる。『歩く女』のポーズがエジプトの先達たちの像のようであるにもかかわらず、動く感覚は伝えない。体の面は胸、腹部、腿が突き出ていることでほんのわずかに変化がつけられている。長いまっすぐした脚は、なめらかで、一様で、円柱形をしている。その平坦さでこの作品は高度に単純化されたキュクラデス文明<sup>a)</sup>の人物像や古代ギリシャの幾何学的なクーロス<sup>b)</sup>などの伝統を喚起する。ジャコメッティは旅行の間、ルーヴルの美術作品を模写したことで知られ、複製でさえ、高度に様式化されることによって特徴づけられたモデルへの嗜好を示している。また『歩く女』は特にフランクシーやアルキヘンコといった20世紀の彫刻家たちに対するジャコメッティの意識をも反映している。これらの形体の普遍化と歪みは、ジャコメッティがそれによって最もよく知られている引き伸ばされた様式への展開を予測している。

[L.F./U.N.]

訳註:

a) 初期青銅期時代(前2650年頃-前2000年)にクレタ文明の盛期に先立って築かれた独自の文明。

b) アルカイク期の直立裸身の青年像。左脚を前に出し、重心を均等に両足にかけ、拳を握った両腕を脇につけ、正面を向いて直立する。



アルベルト・ジャコメッティ

Alberto Giacometti

鼻

Le nez

1947年

ブロンズ、針金、ロープ、スチール

像:39×8.3×67.9cm/枠:80.6×47×38.4cm/全体:80.6×66×38.4cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

66.1807

1947年頃からジャコメッティは小さな彫刻を作らなくなり、そのかわりに骸骨のように痩せた長身の人物像を作り始めた。1947年に作られたこの作品《鼻》および《手》では、人体の一部が極端に拡大されているため、作家自身にすら全体像を思い浮かべることができないほどである。同じ年に作られた作品《指と手》にも見られるように、ジャコメッティは彼自身の主題の捉え方に従って、表現主義的な効果を出すために形を引き伸ばしているのである。この作品《鼻》の場合は、スチールの枠を設けて、その空間内に頭部を取めているが、そこから鼻だけが突き出したかたちになっている。ジャコメッティはこの作品において、空間を把握することに専心しているが、それは1940年代の初めに、きわめて小さな像を作って大きな台に載せていた時期にも現われていた。またこの作品以降、たとえば《広場》や《檻》のような群像の作品を作っていた時期にも、彼は空間を探究することを第一に考えていたようである。

[V.E.B./E.S.]





アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto Giacometti

立っている女(「レオーニ」)  
Femme debout (“Leoni”)

1947年(鑄造:1957年11月)

ブロンズ

像:高さ153cm/台:高さ15cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG134

一般にジャコメッティ特有の形態として知られる独自の様式が、円熟期に入ってもない頃の作例であるこの彫像は、先の《歩く女》(cat.no.112)に比べると、正面を向き大きな動きを見せていない点は変わらぬものの、よりいっそう細長くなって、実感が希薄になっていることがわかる。表面の仕上げは堅固な物質性を感じさせるが、像そのものは幽霊のように虚弱で、周囲の実空間からは遊離してしまっている。それはちょうどロダンの彫刻のように、揺らめきながら光に応じて変化する像である。

ジャコメッティはこの時期、人間の知覚に潜む矛盾を利用して、このように実体のないまま幽霊のように立ち現われる彫像を作り出そうとしていた。また1942年から46年にかけて彼が作ったマッチ棒サイズの像は、現実からかけ離れたサイズを用いる効果を示しているとともに、実像が消え入る、すなわち視覚的に不在となる間際にあつてすら、個々の存在の本質は変わらない、という彼の考え方を体現している。一方で彼が作った大型の女性立像や闊歩する男性像が、逆にミニチュア化された実体感のない像のように感じられることもある。1947年、ジャコメッティは次のように語っている。「……等身大の像は、結局のところ私をジレンマに陥らせるだけなのです。路上で擦れ違う人は誰も無重力です。言い換えれば、人はみな死んだり倒れたりしたときに比べれば、通常ははるかに“軽い”存在なのです。誰も両足でバランスをとっているし、自分自身の重みを感じることはありません。そんなことを考えてみる以前から、私はこうした“軽さ”を表現したいと思っていました。それでこのように痩せ細った像を作り始めることになったのです。」<sup>1)</sup> ジャコメッティは独自の細長い形態を通して、いくつかの感懐を同時に体現させようとした。たとえば、私たちにとって他人の存在は非物質的なものであるという感覚や、その存在が住まう肉体そのものも実体感のないものだという感覚、そして知覚とはそもそも逆説的な性質を孕んだものだという認識、である。樹木のように伸びたこの女性像が立脚している台座は、前方に傾斜している。それは像自体の垂直性をむしろ強調し、同時にぼやけてしまった足元の輪郭を反復する効果をもたらししている。

この作品は、ペギー・グッゲンハイムのためにジャコメッティが特別に鑄造したものである。

[L.F./E.S.]

1) R. Hohl, *Alberto Giacometti*, New York, 1971, p.278.



アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto Giacometti

ディエゴ  
Diego

1953年  
油彩、カンヴァス  
100.5×80.5cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
55.1431

ここに座っているのは作家の弟、ディエゴ(1902年生まれ)である。1927年以来、ディエゴはパリのイポリト=メンドロン通り46番地にあったアルベルトのアトリエに住み込み、彫刻の制作を手伝っていた。彼は近代的な家具を造ったりデザインしたりするかたわら、彫刻制作のための骨組を組んだり、ブロンズを着彩したり、石膏の型を造ったりした。また1935年から40年までの間、当時モデルを使った作品を制作していたアルベルトのために、ディエゴは毎朝ポーズをとっていた。その後アルベルトはモデルを使わなくなったが、それまで繰り返しディエゴをモデルにしていたため、たとえば頭部の像ひとつが、すべていつのまにかディエゴの像になってしまったという。

ジャコメッティは、50年代から60年代半ばにかけて数多くの絵画を描いているが、一方でたとえば30年代末から40年代半ばにかけては、ほとんど絵画作品を残していない。このように彼の生涯には、絵画から完全に離れていた時期が何回かあった。室内の椅子に腰かけている人物は正面を向いている。この正面性、およびグレーや黄褐色や茶色による無彩色に近い色調が、ジャコメッティの絵画の特徴である。また、フェルディナント・ホドラーのごとく、彼は画面内に縁どりの枠を設けているが、これは50年代の彼の絵画のほとんどに現われている特徴である。これによって彼は、絵画平面上の空間内に人物を位置づけ、観者と画面との間の物理的な距離感から、人物を隔絶させることに成功しているといえる。一枚の肖像画を描き上げるまでに、モデルは何度となくポーズをとりなおしているが、ジャコメッティはその変化を写し重ねては描き直すという作業を繰り返している。このように画面は状況に応じて変化し、彼が筆を置くまでの間、正確さと曖昧さとの間で揺れ動くことになるのである。

[V.E.B./E.S.]





ジャン・デュビュッフェ  
Jean Dubuffet

ミス・コレラ  
Miss Cholera

1946年1月  
油彩、砂、小石、藁、カンヴァス  
54.6×45.7cm  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Katharine Kuh  
72.2007

デュビュッフェは1945年までに、因襲的な美意識やアカデミックな価値観すべてを否定するようになり、その結果、落書きのある朽ち果てた壁を想わせるような絵画を描き始めた。そうした壁に見られる粗雑な、腐りかけたかのような表面の質感に喚起されて、彼は豊かな触感をもった素材を自ら作り出した。それは濃密な油性絵具に漆喰、タール、砂を混ぜ合わせて、さらに小石やガラスの破片、ひもなどを加えた独自の素材である。デュビュッフェはこの素材を使って、彼自身が「オート・パート(厚塗り)」と呼んでいたふ厚い塗面を作り、それを彫り込んだり削ったりすることで、架空の人物や実在の人物の肖像、風景や都市の景観などの粗略なイメージを描き出したのである。「小さな子供たちが貧民街やゴミの山の中に幾千もの不可思議をどうやって見出すのか、それをよく考えてみるべきです」とデュビュッフェは語っている。<sup>1)</sup> 彼は素材や制作の過程を重視し、それに伴って色彩を最小限に抑えるようになった。かつては何種類もの鮮やかな色味の絵具を使い分けていた彼も、土色と黒を混ぜ合わせただけの、きわめて単調な色彩を好んで用いるようになったのである。「小石や古壁の色の方が、リボンや花の色よりも、私にとってははるかに興味深い色であると気付いた」と彼は記している。<sup>2)</sup>

この作品《ミス・コレラ》は、1946年にパリのルネ・ドルーアン画廊で開かれたデュビュッフェの三度目の個展〈ミロポリュス・マカダム商会:ジャン・デュビュッフェのオート・パート展〉で、初出品された作品である。このとき発行された展覧会カタログはこの作品を詳述しており、その中で画面に塗り込まれた粒状の物質や、全体を覆っている暗紫色の色調は、自然の砂岩に喩えられている。「口紅の赤」や「亜麻糸の青」と形容されている彩色の跡は、画面全体に広がっている。また「背景の薄暗い茶色や汚れた黒は、時の経過とともに暖炉や煙突の内側にこびりつく煤や埃を想わせる」とも書かれている。<sup>3)</sup>

デュビュッフェのもうひとつの作品《権力への意志》(ソロモン・R.グッゲンハイム美術館蔵)も、〈オート・パート展〉で披露されたものである。この二点は同じ時期に制作されており、一対の作品とみなすこともできないわけではない。《権力への意志》では、男性的な支配の構図が擬人化されて描き出され、ミニスカートのハイヒールをはいて大仰な口紅をつけている《ミス・コレラ》では、女性性がパロディーとして描かれているのである。

[N.S./E.S.]

1) *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet: Fascicule II—Mirobolus, Macadam et Cie*, ed. M. Loreau, Paris, 1966, p.13 に引用。

2) *Ibid.*, p.11.

3) M. Tapié, *Mirobolus Macadam & Cie, Hautes Pâtes de Jean Dubuffet*, exh. cat., Paris, 1946, p.42.





ジャン・デュビュッフェ

Jean Dubuffet

栗色の髪の太った顔

Châtain aux hautes chairs

1951年8月

油絵具を基にしたミスト・メディア、板

64.9×54cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG121

デュビュッフェは朽ち果てた壁やでこぼこの道、自然の上や岩が混ざった地面などの質感に心惹かれ、1940年代から50年代にかけて、このようなテクスチュアを自らの作品の中で再現しようと試みた。彼はふ厚くざらざらとした手触りの表面を作り出すために、さまざまな素材を実験的に取り込み、そこにしばしば奇怪な顔や裸婦などのイメージを、意図的に粗略で無器用で野卑な描法を用いて刻み込んだのである。この作品は、パレット・ナイフを使って油絵具の「モルタル(砂などを混ぜたもの)」を画面に塗り込み、乾いたり乾かなかったりする部分を残しながら、その塗布面を擦ったり抉ったり、ひっ搔いたり削ったり拭き取ったりして、さらにその上にモルタルを塗り重ねてゆく、という手順で作られている。その結果画面はふ厚く盛り上がり、輪郭線を与えているモルタルのエッジは、像を半立体のレリーフのように浮かび上がらせるのである。デュビュッフェは、モルタルを使うことによって「まったく予期せぬかたちで画面上に浮き彫りの効果をもたらすことができる」とし、「また同時に、石ころだらけのでこぼこの道の地面を想わせるような、きわめて現実的な触感を作り出すこともできる」と書き記している。彼は続けて次のように述べている。「私はひとつの素材が二重の(両義的な)力を発揮しうる事実に興味を覚えたのです。つまりモルタルは、ある材質(殊に地面や泥など)がもつ現実的で日常的な特性を強調する力ともなり、はたまた絶え間なく変化する非現実的な世界に他の要素を強引に誘い込む力ともなる、という事実です……。」<sup>1)</sup>

徹底的に反文化、反審美主義を貫いたデュビュッフェの姿勢や奔放な表現は、ヨーロッパに生まれたコブラ・グループのメンバーや、クレス・オルデンバーグやジム・ダインなどのニューヨークの作家たちに、きわめて大きな影響を与えることになった。

[L.F./E.S.]

1) P. Selz and J. Dubuffet, *The Work of Jean Dubuffet*, exh. cat., New York, 1962, p.66.





ジャン・デュビュッフェ

Jean Dubuffet

雑草のある扉

Porte au chiendent

1957年10月31日

油彩、カンヴァス、アッサンブラージュ

189.2×146cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

59.1549

1955年、南フランスのヴァンスへ移ったのち、デュビュッフェは「扉」に興味をもつようになり、大きな腐りかけの扉を農家から買い取って、自宅でスケッチしたりもした。彼は当時、地層や地形を写生してカンヴァスに描いていたが、そのうちの一枚を分断して貼り合わせ、この作品の扉部分を作っている。さらに「壁や戸口の上り段や地面を作るために」別の作品の一部を切り取って、画面に貼り付けている。彼は次のように説明している。「このアッサンブラージュに使われている表面の一部は、特別な技法によって作り出されたものです。それは床に広げた画面上で筆を振って、小さな水滴を撒き散らす技法です。この技法は、左官職人が壁に漆喰を塗るときに、やわらか味を出すため用いる技法で、“チロリアン”として知られているものです……。私はこの技法を他の技法、たとえば絵具の層を塗り重ねたり、紙片を塗り込んだり、画面に砂を撒き散らしたり、ブリキのフォークで引っ掻いたり、といった技法と組み合わせて使いました。このようにして、地面の一部を再現するリアルで生き生きとした画面を、ひとつひとつ丹念に作り上げたのです……。」<sup>1)</sup>

[V.E.B./E.S.]

1) J. Dubuffet, "Memoir on the Development of My Work from 1952," *The Work of Jean Dubuffet*, exh. cat., New York, 1962, pp.132, 137.





ジャクソン・ポロック  
Jackson Pollock

月の女  
The Moon Woman

1942年  
油彩、カンヴァス  
175.2×109.2cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venice  
76.2553 PG141

ポロックは他のニューヨーク派の作家たち同様、初期の作品においてミロやピカソの影響を受けており、芸術の源泉として無意識を重視していたシュルレアリストの考え方にも、深く感化されていた。1930年代末のポロックは、忘れ去られた経験や魂の文化的な記憶を蘇えらせるものとして、トーテム像や神話像のイメージ、表意文字的な記号のイメージ、さらには儀式めいた神事のイメージなどを作品の中に取り込んでいる。

この《月の女》は、ピカソの作品、とりわけ《鏡の前の少女》(1932年制作、ニューヨーク近代美術館蔵)から示唆を受けているようである。色調が酷似しているうえに、この二人の作家は双方とも、独り佇む女性をあたかもX線で照射したかのような線で描写しているのである。彼女の背骨は太い黒の線で描かれ、それを基軸に曲線的な輪郭線が走り出している。正面を向いた顔と横を向いた顔は合体されているが、彼女自身の異なったふたつの側面——一方は晴朗な公けの側面、もう一方は暗く内向する側面——を対比させている。ポロックは1940年代の初めに、何枚かの素描や絵画でこの主題「月の女」を取り上げているが、それは彼にとって馴染みの深い既知のテーマであった。当時、ポロックの友人のウィリアム・バジョーツやロバート・マザウェルら数多くの作家たちが、シャルル・ボードレールやフランスの象徴主義者たちの具象的、幻想的なイメージに影響を受けていた。ボードレールの散文詩集『パリの憂愁』の中の「月の恵み」には次のような一句がある。「怖るべき“神”の、宿命を予言する代母の、またすべて月に憑かれた者たちを毒害する乳母の、その親しい面影……。」(福永武彦訳、岩波文庫) この詩はバジョーツの作品《真夜中の鏡》(1942年完成、ルディ・ブレッシュ蔵、ニューヨーク)を啓発したことで知られているが、同時にその中の別の一句「未知の宗教の香炉にも似た不吉な花々」(同上)は、この作品の画面右上にある花束に無気味に符合している。ポロックがこの詩自体を知っていた可能性もあるが、むしろ当時一世を風靡していたボードレールや象徴主義者たちの作品に、彼が漠然と興味をもち、その雰囲気がおのずと作品に現われたと考える方が自然であると思われる。

[L.F./E.S.]





ジャクソン・ポロック

Jackson Pollock

ふたり

Two

1943-45年

油彩、カンヴァス

193×110cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG143

《月の女》(cot.no.119)と同じく、ポロックはこの作品《ふたり》の中でも、具象的な主題を象徴的、抽象的な手法で描き出している。黒い絵具を手早くふっ厚く塗り付ける筆触は、トーテム像のような二人の人物を粗々しく描写している。男性と想われる左側の柱のような人物は中央を向いている。白と肌色で肉付けされてはいるものの、黒い線は部分的に輪郭を与えているにすぎない。ポロックは描写のために線を使わず、線そのものを解放しているのである。右側の人物は恐らく女性であり、体を曲げて中央へ乗り出し、左側の直立不動の人物に接近している。ふたつの肉体は画面中央で接しているが、これは二人の男女の性的な融合をほのめかすものである。

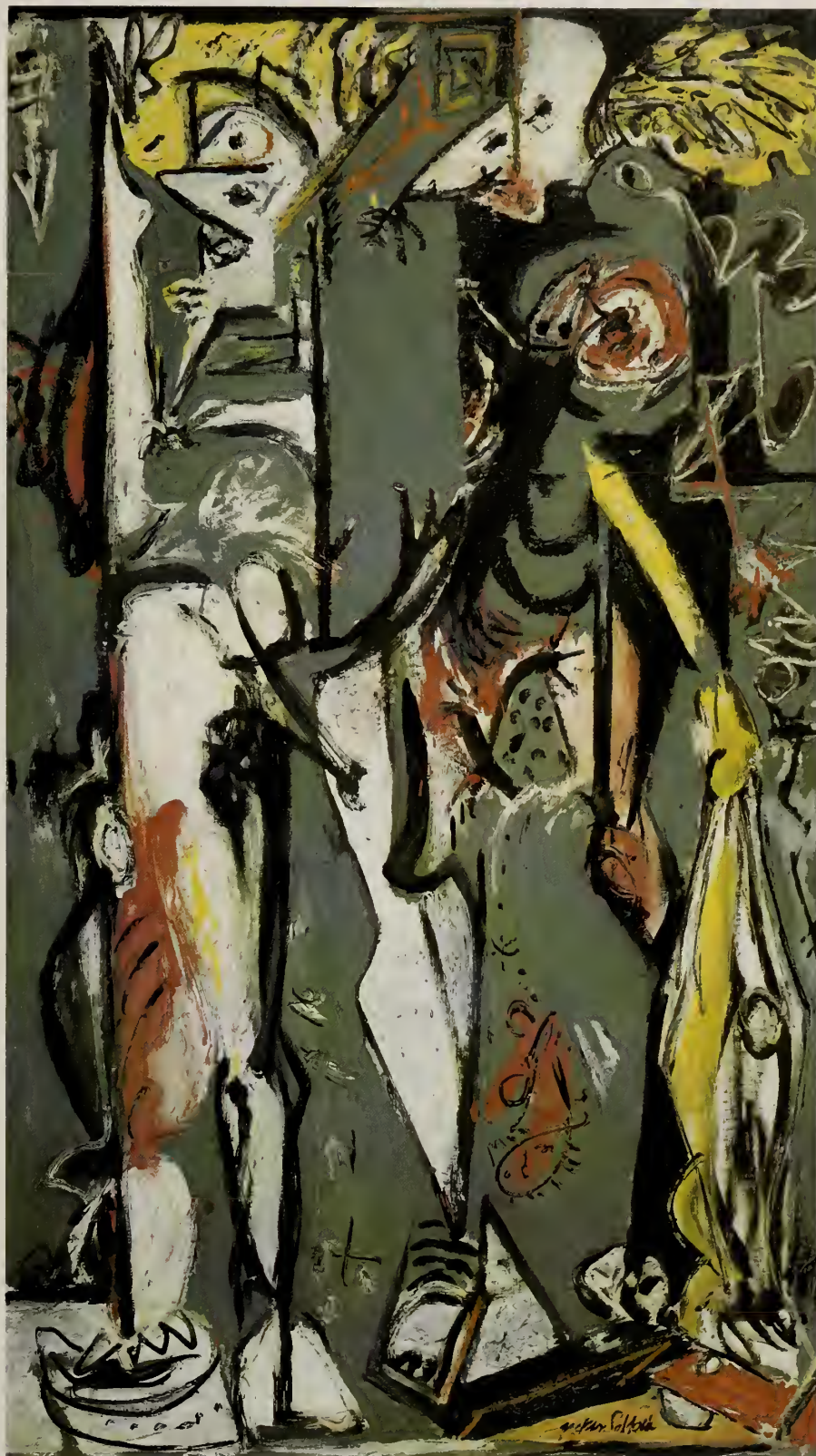
絵具の表面をよく見ると、グレーの「地」は実際には後から塗られたものであることが判る。白や肌色や明るいグレーで塗られた大きな面は、このグレーに塗り潰されて現状の形を残しているにすぎない。また、二人の人物のトルソ上部に見られる粗々しい筆触の黒い線も、このグレーに侵蝕されて変形している。しかし画面上方には、この上塗りのグレー地の上に、さらに太い黒の線が描き込まれている箇所もある。これはポロックのイメージが、制作の過程で生起しては変容していることを示すものである。1947年、彼は全盛期の自作について次のように述べているが、これはそれ以前の作品である《ふたり》にも当てはまる言辞である。「私の絵画の源泉は無意識である。私は絵画にも素描にもまったく同じように取り組む。すなわち下描きをせず、直接的に描くということである。」<sup>1)</sup>

この作品と同時期に、ポロックは二体のトーテム像が出会う場面を描いた同様の作品《男と女》(H.ゲーテ・ロイド夫人蔵、ハーヴァード、ペンシルヴァニア州)を制作している。どちらの作品にも暗号や数学的な記号が描き込まれている。《ふたり》の画面の右端には、「2」や「3」や「6」といった数字(そして恐らく1から8までのうちの他の数字)が読み取れるはずである。数字はこの二点の絵画において、カリグラフィーであると同時に記号でもある。それは具体的なものを示唆することなく、全体に醸し出されている象徴的な雰囲気、さらに強める効果をもたらしているのである。また、どちらの作品においても二人の人物は、融合へと掻き立てられているように見えるが、それは人間の生活において男女の問題がいかに重要な位置を占めているかを暗示するものである。ポロックがこうした根源的な考え方に興味を抱いたのは、ユング派心理学やアメリカン・インディアンの神話から影響を受けたためであるとするむきもあるが、それらに感化されるまでもなく、彼は自らの作品を通して宇宙の原理を探究しようと努め、このような現象に興味を抱いたようである。

[E.C.C./E.S.]

1) F.V. O'Connor, *Jackson Pollock*, exh. cat., New York, 1967, p.40.





ジャクソン・ポロック

Jackson Pollock

魔法の森

Enchanted Forest

1947年

油彩、カンヴァス

221.3×114.6cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice

76.2553 PG151

《鍊金術》(ペギー・グッゲンハイム・コレクション蔵)と同様《魔法の森》<sup>1)</sup>は、大型カンヴァスをフレームに張らず床に広げて、その上に絵具を注いだり垂らしたり撒き散らしたりした、ポロック全盛期の抽象的な構成の絵画である。この作品《魔法の森》においてポロックは、揺らめきながら拡散する網目の内に、大きな白い領域を息づかせている。そのためか《鍊金術》などの作品に見られた稠密な色層は、ここではより解放的なものとなっている。彼はまた、白、黒、赤、金の四色のみを用いて、全体の色調を抑制している。その線は画面上を波打ち、溢れ出では退き、しばし停止するものの再び連続的、抒情的な運動の中へ飛び込んでゆくように見える。そうした線が織り成す総合的かつ断続的なリズムは、色と形に絶妙なバランスを与えている。私たちの視線は波間に見え隠れする一本の色彩のロープを追い、また別のロープを追って執拗に動き回るが、中心的な存在に焦点を合わせて一カ所に留まることはない。このようにポロックの線は、何らかの形を描写するというよりは、むしろそれ自体が連続した形体となって画面を跳梁するものなのである。

マイケル・フリードは次のようにポロックの仕事を評している。「(彼の)オールオーバーな線は、画面上に“正”の領域や“負”の領域を作り出さない……。ポロックの線やそれらが躍動する空間には、内側も外側もない。言い換えれば、1947年から50年にかけてポロックが制作したオールオーバーのドリップ・ペインティングにおいて、線はついに輪郭線を描いたり、形体と形体の間の境界線を描いたりする役務から解放された、ということである。」<sup>1)</sup> ポロックの芸術がモダニズムの歴史において特に際立った存在となっている理由は、まさにこの点にある。フリードはそれまで作家が因襲的に駆使してきた形式上の手法を、ここで完全に定義しなおしたのである。

[E.C.C./E.S.]

1) M. Fried, *Three American Painters*, exh. cat., Cambridge, Massachusetts, 1965, p.14.







作家略歴

グッゲンハイム年譜

作家・作品索引





## 作家略歴

### ジャン・アルプ

Jean Arp  
(1886—1966)

ジャン(ハンス)・アルプは1886年9月16日、アルザス・ロレーヌ地方のストラスブルに生まれた。1904年、ストラスブルの美術工芸学校を退学したのちパリを訪れ、初めて詩集を出版する。1905年から1907年まで、アルプはワイマール美術学校で学び、1908年にはパリへ行き、アカデミー・ジュリアンに通った。1909年スイスへ移り、1911年「近代連合」グループの設立者となる。翌年パリでロベール・ドローネーとソニア・ドローネーに出会い、ミュンヘンではカンディンスキーに出会った。アルプは1913年、ベルリンのデア・シュトゥルム画廊における〈第一回ドイツ秋季サロン〉に出品している。1914年パリに戻ったのち、マックス・ジャコブ、ピカソ、ギヨーム・アポリネールと知り合いになる。1915年にはチューリッヒに移り、そこでのちに妻となるゾフィー・トイベルと共同で、コラージュやタピストリーを制作した。

1916年、ヒューゴ・バルはキャバレー・ヴォルテールを開いたが、そこはアルプ、トリストラン・ツアラ、マルセル・ヤンコら、チューリッヒのダダリストたちの活動の中心になった。1919年ケルンに移ったのちもダダとかわり、アルプはエルンストの雑誌『ディー・シャマーデ』の編集に協力したり、エルンストやヨハネス・テオドル・パールゲルトとともに「ファタガガ」と名付けたコラージュを制作した。1922年、ワイマールで「構成主義者会議」に出席し、その直後『メルツ』、『メカノ』、『デ・ステイル』といった雑誌に寄稿し始め、また1925年には『シュルレアリスト革命』にも寄稿した。アルプの作品は1925年、パリのピエール画廊で開かれたシュルレアリスト・グループの第一回展に出品されている。1926年、ストラスブルのキャバレー・レストラン「ローベット」の装飾の仕事を引き受け、また同年、フランスのムードンに定住するようになった。

1931年、アルプはパリを根拠地としたグループ「アブストラクション=クレアシオン(抽象=創造)」と雑誌『トランジション』にかかわる。1930年代を通して、さらにその後も生涯を通じて、彼は詩とエッセイを書きつづけては出版した。1942年、ムードンからチューリッヒへ移ったが、1946年には再びムードンを主たる住まいとするようになった。1949年、クルト・ヴァレンティンのブーフホルツ画廊での個展の際に、アルプはニューヨークを訪れている。また1950年、マサチューセッツ州ケンブリッジにあるハーヴァード大学グラデュエイト・センターのレリーフ制作のために招待され、再びアメリカを訪れた。1954年には、〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉の彫刻部門で大賞を受け、また同年、カラカス市立大学から壁画のデザインの委嘱を受ける。1960年、彼は中近東を旅行した。1958年、ニューヨーク近代美術館はアルプの大回顧展を開催し、同展は1962年に一部内容を変更したかたちで、パリ国立近代美術館に巡回した。アルプは1966年6月7日、バーゼルに没した。

### ジャコモ・バッラ

Giacomo Balla  
(1871—1958)

バッラは1871年7月18日、トリノに生まれた。1891年、トリノのアルベルティーナ美術学校と美術高等学校で短期間学び、また同市の美術奨励協会が主催した展覧会に初めて作品を出品した。1892年頃、彼はトリノ大学のチェザーレ・ロムブローソ教授のもとで学んでいる。1895年にはローマへ行き、そこで数年間、挿絵画家、風刺漫画家、肖像画家として働いた。1899年、〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉に出品し、また同年、ローマの美術収集家・愛好家協会主催の〈国際美術展〉に初めて参加、以後10年間、同展で定期的に作品を発表しつづけた。1900年、パリに7カ月間滞在し、その間、挿絵画家セラフィノー・マッキアティの助手を務めた。また1903年頃からは、セヴェリーニ、ボッチョーニらにディヴィジョニスム(分割主義)の技法を指導している。1903年、バッラは〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉に出品し、同年および翌1904年にはミュンヘンのグラスパラストでの展覧会にも出品した。また1904年に〈デュッセルドルフ国際美術展〉のイタリア代表に選出され、さらに1909年、パリの〈サロン・ドートンヌ〉に出品している。

バッラは、ボッチョーニ、セヴェリーニ、カルロ・カッラ、ルイーダ・ルッソらとともに、1910年に発せられた「未来派画家宣言」に署名したが、1913年まで、同グループとともに彼自身の作品を発表することはなかった。1912年、ロンドン、デュッセルドルフを旅行し、また同年、光をテーマにした抽象的な絵画作品の制作を始めている。1913年、ベルリンのデア・シュトゥルム画廊で開かれた〈第一回ドイツ秋季サロン〉や、〈ロッテルダム芸術サークル展〉に出品する。1914年には初めて彫刻に取り組み、ローマのスプロヴィエリ画廊で開かれた〈第一回自由未来派展〉に出品した。一方で彼は、未来派の家具や未来派「反=中性」服のデザインをも手掛けている。1915年には、フォルトゥナート・デペーロとともに「宇宙の未来派的再建」宣言を執筆している。同年、彼の最初の個展がイタリア電灯協会「Z」の主催で開かれ、またローマのA.アンジェレリ美術館でも開催された。さらにサンフランシスコの〈パナマ・パシフィック国際展〉にも出品している。1918年、ローマのカーサ・ダルテ・ブラガーリアで個展を開き、その後もヨーロッパやアメリカで数多くの展覧会に出品した。1935年、彼はローマの聖ルカ・アカデミーの会員に選出されている。バッラは1958年3月1日、ローマに没した。

### マックス・ベックマン

Max Beckmann  
(1884—1950)

ベックマンは1884年2月12日、ライプツィヒに生まれた。1900年からワイマールの大公美術学校でカール・フリョフ・スミスに師事し、また1903年から1904年にかけて初めてパリを訪れた。この頃彼は生涯の習慣となった「ターゲットブック」すなわち日記を付け始めている。また1904年秋には、ベルリンに定住するようになった。

1913年、ベックマンの初めての個展がベルリンのパウル・カッシーラー画廊で開かれた。1915年、彼はドイツ軍の衛生部隊から健康上の理由で除隊され、その後フランクフルトに定住した。1925年、マンハイムで開かれた〈新即物主義展〉に出品し、その後彼は、フランクフルトのシュテーデル美術学校の教授に任命された。また1926年、アメリカでの初めての展覧会が、ニューヨークにあるJ.B.ノイマンのニュー・アート・サークルで開かれ、1928年には、大回顧展

がマンハイムのクンストハレで開催された。ベックマンは1929年から32年まで、フランクフルトで教鞭をとりつづけたが、冬の間はパリで過ごしていた。彼がトリプティック形式を用い始めるのもこの頃からである。ナチスが強大になってきた1933年、ベックマンは教職を追われてベルリンに移る。1937年、彼の作品はナチス主催の展覧会である〈頽廃芸術展〉に出品された。同年7月、ミュンヘンで開かれた同展のオープニングの翌日、ベックマン夫妻はドイツを離れ、アムステルダムへ向かい、1947年までそこに留まった。1938年、ニューヨークにあるクルト・ヴァレンティンのブーフホルツ画廊で、シリーズとなった展覧会の第一回展を開く。

1947年にはパリと南仏を旅し、翌年セントルイスにあるワシントン大学の美術学部で教壇に立つため、アメリカへ赴く。ベックマンのアメリカでの初めての回顧展は、1948年、セントルイス市立美術館で開催された。その後1949年の夏にはボルダーのコロラド大学で、また秋にはブルックリン美術館の附属学校で教鞭をとった。1949年、ニューヨークへ移り住み、同年、ピッツバーグのカーネギー・インスティテュートで開かれた〈アメリカ絵画：1949年展〉で第一席を受賞する。ベックマンは1950年12月27日、ニューヨークに没した。

---

コンスタンティン・ブランクーシ  
Constantin Brancusi  
(1876—1957)

ブランクーシは1876年2月19日、ルーマニアのホビツァ村に生まれた。1894年から98年まではクラヨーヴァ美術工芸学校、1898年から1901年まではブカレスト美術学校で学ぶ。ひきつづきパリでの修学を志し、1904年、同地に赴いて、翌年にはエコール・デ・ボザールに入学した。1906年、彼は〈サロン・ドートンヌ〉に彫刻を出品し、そこでロダンに出会っている。

1907年以後まもなくして、ブランクーシは創作上の成熟期に入った。当時彼はパリに居を構えながらも、頻繁に帰国してルーマニアと密に接触を保ち、ほとんど毎年のようにブカレストで作品を発表していた。同時にパリでは、モディリアーニ、レジェ、マティス、デュシャン、アンリ・ルソーらと親交を結んだ。1913年、彼はニューヨークで開かれた〈アーモリー・ショウ〉に彫刻5点を出品した。1914年、アルフレッド・スティーグリッツはニューヨークの彼の画廊「291」で、ブランクーシの初めての個展を開催している。1920年代初頭、ブランクーシはトリスタン・ツアラやピカビアなど、多くのダダイストたちと親しく交際していたが、いかなる美術運動のメンバーにも加わらなかった。1921年、『リトル・レビュー』誌でブランクーシの特集が組まれる。1926年には二度にわたってアメリカを訪れ、ニューヨークのウィルデンスタイン画廊とブラマー画廊で個展を開き、オープニングに出席した。1927年、彼の作品《空間の鳥》をめぐる、これが課税対象となる工業製品かあるいは美術作品かが問題となり、アメリカ合衆国関税裁判所は審問を開始したが、翌年には美術作品として認知する判決が下った。

ブランクーシは1930年代、インド、エジプト、ヨーロッパ諸国を旅行する。1935年には、ルーマニアのテュルグ・ジュー公園に設置する戦争記念碑のデザインを委嘱され、門、テーブル、椅子、そして《無限柱》からなる総合プランを設計した。1937年、彼はインドのインドレ王(インドレのマハラジャ、ブランクーシの彫刻数点を購入している)とともに「瞑想の寺」を建設する構想を練ったが、このプロジェクトは実現に至らなかった。1939年以降、ブランクーシは独りパリで制作活動に没頭し、最後の彫刻作品となった石膏の《大雄鶏》を、1949年に完成させた。1952年にはフランス国籍を取得。ブランクーシは1957年3月16日、パリに没した。

---

ジョルジュ・ブラック  
Georges Braque  
(1882—1963)

ブラックは1882年5月13日、アルジャントウイユ＝シュル＝セーヌに生まれた。彼はル・アーヴルで育ち、1897年から99年にかけて、同地の美術学校の夜間部に学んだ。また1901年にはパリへ出て、工芸家の認定書を得るために装飾塗装家のもとで学んでいる。1902年から1904年、アカデミー・アンペールで絵画を学び、そこでマリー・ローランサンやピカビアに出会う。1906年、ブラックはすでに印象派を離れて、フォーヴィスムの様式へ移行していた。その夏をアントワープでオットン・フリエスと過ごしたのち、彼は翌年、パリの〈アンデパンダン展〉にフォーヴィスム風の作品を出品している。また1908年、初めての個展がD.-H.カーンワイラー画廊で開かれた。1909年以降、ブラックはピカソとともにキュビズムの発展に尽力し、そのため1911年までの彼らの作品の様式は、きわめて類似したものとなった。また1912年より、彼らはコラージュの要素を絵画に取り込み、パビエ・コレの手法を実験し始めている。彼らの芸術上の協力関係は、1914年まで続いた。ブラックは第一次世界大戦中に負傷したが、その後回復し、1917年には 그리스 と親交を結ぶようになった。

第一次世界大戦後、ブラックの作風は図式的ではなくなり、より自由なものとなった。1922年、パリの〈サロン・ドートンヌ〉で大々的に作品を発表すると、彼の名声は一気に高まった。20年代半ば、ブラックはセルゲイ・ディアギレフのふたつのバレエ公演に際して、舞台装置をデザインしている。20年代末には、彼の作風はキュビズムの特徴を残しつつも、より写実的な様式に再び戻っていた。1931年、彼は初めて石膏彫版を試み、神話的主題にもとづく作品を制作した。1933年、ブラックの最初の重要な回顧展がパーゼルのクンストハレで開催された。また1937年には、ピッツバーグで開かれた〈カーネギー国際展〉で第一席を獲得している。

第二次世界大戦中ブラックは、パリに留まっていた。この時期の作品(主に静物画と室内画)は、暗くくすんだ色調を見せている。また油彩に加えてリトグラフ、銅版画、彫刻なども制作した。1940年代後半からは、鳥、アトリエ、陸と海の風景画を、繰り返し描きつづけた。1953年には、ヴァランジュヴィルの教会のステンドグラスをデザインしている。死の直前の数年間は健康状態が優れず、大がかりな依頼に応ずることはできなかったが、絵画やリトグラフの制作、および宝飾のデザインなどは続けていた。ブラックは1963年8月31日、パリに没した。

---

アレクサンダー・カルダー  
Alexander Calder  
(1898—1976)

カルダーは1898年7月22日、ペンシルヴァニア州のローントンに住む芸術家一家に生まれた。1919年、ニュージャージー州のホボーケンにあるスティーヴンス工科大学で工学士の学位を受ける。また1923年から26年まで、ニューヨークのアート・スチューデントズ・リーグに通い、短期間ではあるがそこでトーマス・ハート・ベントンやジョン・スローンらとともに学んだ。1925年カルダーは、『ナショナル・ポリス・ガゼット』のフリーの挿絵画家になり、その取材で2週間にわたってサーカスのスケッチをしたが、それがきっかけとなってサーカスという主題に魅了されるようになった。また1925年には初めての彫刻を制作し、翌年には針金と木を使って動物や人物の彫像を制作している。

1926年にカルダーは、ニューヨークのアーティスト・ギャラリーで初めて絵画



を発表した。この年の終わりに彼はパリへ行き、アカデミー・ド・ラ・グランド・シヨミエールに通う。カルダーはパリでスタンレー・ウィリアム・ヘイターと出会い、また1926年には〈アンデパンダン展〉に出品した。1927年、ミニチュア・サーカスのパフォーマンスを公開したが、針金で作った動物や風刺的肖像を初めて発表したのは1928年、ニューヨークのヴェイエ画廊においてであった。この年カルダーは生涯の友人となるミロに出会っている。その後彼はフランスとアメリカの間を頻繁に行き来した。1929年、パリのピリエ画廊で初めての個展を開く。1930年には、レジェ、フレデリック・キースラー、ファン・ドゥースブルフらと出会い、モンドリアンのアトリエを訪問した。この時期からカルダーは抽象彫刻を実験的に制作し始め、さらに1931年から32年の間には、動きのある部分を作品に採り入れるようになった。これら動く彫刻は「モビール」と呼ばれ、静止している彫刻は「スタビル」と名付けられた。1933年、カルダーはパリの「アブストラクション=クレアション(抽象=創造)」グループとともに展覧会を開き、また1943年には、ニューヨーク近代美術館で大規模な個展を開催した。

1950年代にカルダーは世界各地を旅行し、また《タワー》(壁掛けモビール)と《ゴング》(音響モビール)を制作している。1952年、〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉の彫刻部門で大賞を受賞する。また50年代の終わりにはグワッシュの仕事を集行的に行ない、同時にこの頃から数多くの委嘱を受けて、公共の作品を制作し始めた。1964年から65年にかけて、ソロモン・R.グッゲンハイム美術館では大規模なカルダーの回顧展を開催した。その後カルダーは、スタンディング・モビールのヴァリエーションである《トーテム》を1966年に、さらに《アニメビール》を1977年に制作し始めた。また1976年には重要なカルダー展がホイットニー美術館で開催された。カルダーは1976年11月11日、ニューヨークに没した。

---

## マルク・シャガール

Marc Chagall  
(1887—1985)

シャガールは1887年7月7日、ロシアの小都市ヴィテブスクに生まれた。1906年から1909年まで、ペテルスブルクの帝立芸術擁護学校、およびレオン・パクストのもとで学ぶ。1910年、シャガールはパリに出てギヨーム・アポリネールやロベール・ドローネーと親交を結び、フォーヴィスムやキュビズムの運動に出会った。また1912年には、〈アンデパンダン展〉や〈サロン・ドートンヌ〉に出品した。1914年、ベルリンのデア・シュトゥルム画廊で最初の個展を開く。

第一次世界大戦中はロシアのヴィテブスクに戻り、そこで芸術委員に任命された。シャガールはヴィテブスクに美術学校を創設し、1920年にシュブレマティストとの不和から辞職するまでの間、同校の校長を務めた。その後モスクワへ移り、ユダヤ・カメルニー劇場のために初めて舞台美術を手掛けた。シャガールはしばらくベルリンに滞在したのち、1923年パリに戻って、そこでアンブロワーズ・ヴォーラルに出会う。1924年にはパリのバルバザンジュ=オドベール画廊で最初の回顧展が開催された。1930年代を通して、シャガールはパレスチナ、オランダ、スペイン、ポーランド、イタリアを旅行している。1933年、バーゼルのクンストハレで大規模な回顧展が開催された。

第二次世界大戦中、シャガールはアメリカへ亡命した。1946年にはニューヨーク近代美術館で回顧展が開催されたが、1948年、彼はフランスへ戻りその地に永住することになった。この年パリ、アムステルダム、ロンドンで展覧会を開く。1951年、シャガールはイスラエルを訪れ、そこで初めて彫刻作品を制作した。また翌年にはギリシャとイタリアを旅行している。1962年、彼はエルサレム近郊のハダサ・メディカル・センターのユダヤ教会堂、およびメッツの大聖堂

の窓をデザインした。さらに1964年にはパリのオペラ座の天井を、また1965年にはニューヨークのメトロポリタン・オペラ・ハウスの壁画をデザインした。1977年から78年にかけて、パリのルーヴル美術館は1967年から77年までの彼の作品を集めて展覧会を開催した。シャガールは1985年3月28日、フランスのサン=ポール=ド=ヴァンスに没した。

---

## サルバドール・ダリ

Salvador Dalí  
(1904—1989)

ダリ、本名サルバドール・フェリペ・ハシント・ダリ・イ・ドメネクは1904年5月11日、スペインのカタロニアの町、フィゲラスに生まれた。1921年、マドリードの王立サン・フェルナンド美術アカデミーに入学し、詩人のフェデリコ・ガルシア・ロルカ、ルイス・ブニュエルと親交を結ぶ。彼の最初の個展は、バルセロナのダルマウ画廊で1925年に開かれた。1926年、ダリはアカデミーから退学させられたが、その翌年パリを訪れ、ピカソに出会う。1928年には、ブニュエルの映画「アンダルシアの犬」の制作に協力した。同年末、ダリはパリへ戻り、トリスタン・ツァラ、ポール・エリュアールに出会っている。この頃彼は最初のシュルレアリスム絵画を発表し、またアンドレ・ブルトン、ルイ・アラゴンらにも出会った。1930年、ブニュエル、エルンストとともに映画「黄金時代」を制作する。1930年代には数多くのシュルレアリスム系の出版物に寄稿し、同時にシュルレアリストの文筆家や詩人たちの作品集のために挿絵を描いた。アメリカでの初めての個展は、ニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊で1933年に開かれている。

ダリは1934年、シュルレアリストたちに非難されるようになった。その後30年代の終わりに向けてイタリアへ数回旅行し、16、17世紀の美術を学んだ。1940年、ダリはアメリカへ旅立ち、そこで演劇公演や文筆活動および本の挿絵や絵画作品の制作に励んだ。1941年、大規模なダリの回顧展がニューヨーク近代美術館で開催され、その後アメリカ国内を巡回した。1942年、ダリは自伝を出版し、またこの年からニューヨークのM.ノードラー画廊で定期的に作品を発表するようになった。しかし1948年にはヨーロッパへ戻り、スペインのポルト・リガトに居を構えた。1948年から49年にかけて、彼は初めて宗教的な主題を取り上げるようになった。1954年、ダリの回顧展がローマのパラッツォ・パラヴィチーニで開催され、また64年には、重要な回顧展が東京、名古屋、京都でも開催されている。1960年代後半も、彼は絵画制作や文筆活動、挿絵の仕事を並行して続けた。1971年、サルバドール・ダリ美術館がクリーヴランドに開館され、また1973年には、「ダリニアン・ホログラフィック・ルーム」がニューヨークのM.ノードラー画廊に設置、公開された。1980年、大規模なダリの回顧展がパリのジョルジュ・ボンビドー・センターにある国立近代美術館で開催され、また同年、ロンドンのテート・ギャラリーでも彼の作品が展覧された。ダリは1989年1月23日、フィゲラスに没した。

---

## ジョルジョ・デ・キリコ

Giorgio de Chirico  
(1888—1978)

デ・キリコは1888年7月10日、ギリシャのヴォロスでイタリア人の両親のもとに生まれた。1900年、彼はアテネ工芸研究所に在籍するかたわら、夜間は裸体素描コースに学んだ。1906年頃ミュンヘンへ赴き、造形美術アカデミーに入学する。この時期デ・キリコは、アルノルト・ベックリン、マックス・クリンガーなどの作品や、フリードリヒ・ニーチェ、アルトゥール・ショーペンハウアーなどの著作に

関心をもっていた。彼は1909年にはミラノ、1910年にはフィレンツェ、そして1911年にはパリへ居を移した。また1912年と13年にはパリの〈サロン・ドートンヌ〉、1913年と14年には〈アンデパンダン展〉で作品を発表した。デ・キリコはアポリネールが主宰した週一回の会合の常連となり、そこでブランクーシやドラン、マックス・ジャコブらに出会っている。1915年、デ・キリコは戦争のためにイタリアへ戻り、翌1916年にはフィリッポ・デ・ピシス、1917年にはカルロ・カッラと出あって、彼らとともに「形而上派」というグループを設立することになった。

1918年、デ・キリコはローマへ移り、同年から1919年の冬にかけてカーサ・ダルテ・ブラガーリアで最初の個展を開いた。この時期、彼は「グルッポ・ヴァローリ・ブラスティーチ(造形価値の会)」の指導者の一人として活動し、彼らとともにベルリンのナショナル・ギャラリーで開かれた展覧会に出品した。1920年から24年の間、ローマとフィレンツェの間を行き来する。1921年にはミラノのガレリア・アルテで個展を開き、また1924年には初めて〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉に参加した。1925年パリへ戻り、レオンス・ロザンベールのレフォール・モデルヌ画廊で展覧会を開催する。またパリにおいて1926年と27年にはポール・ギヨーム画廊、1927年にはジャンス・ビュシエ画廊で作品を発表し、さらに1928年、ロンドンのアーサー・トゥース画廊およびニューヨークのヴァレンティン画廊で個展を開いた。1929年デ・キリコは、ディアギレフ演出のバレエ「舞踏会」のための舞台美術、衣装をデザインし、その後もひきつづきバレエやオペラ関係のデザインを手掛け、ヨーロッパ、アメリカ、カナダ、日本で発表した。同1929年、彼の著書『ヘブドメロス』が出版され、さらに1945年には『回想録：我が人生』の第一巻が出版されている。1978年11月20日、彼は30年以上にわたって住んでいたローマの自宅で死去した。

---

ロベール・ドロネー  
Robert Delaunay  
(1885-1941)

ロベール=ヴィクトール=フェリックス・ドロネーは、1885年4月12日、パリに生まれた。1902年に中等教育を終えたのち、ベルヴィルの舞台美術の工房で見習いとなる。1903年、絵画を制作し始め、1904年には展覧会で発表している。同年および1906年、ドロネーは〈サロン・ドートンヌ〉に出品し、1904年から第一次世界大戦にいたるまでの間、〈アンデパンダン展〉にも出品した。1905年から1907年にかけて、彼はルソーやジャン・メツァンジェらと親交を結び、またM・E・シュヴルールの色彩理論を研究した。当時の彼は新印象主義的な様式の絵画を描いていた。またこの時期セザンヌの作品からも大きな影響を受けている。1907年から1908年にかけて、ドロネーはラオンで兵役生活を送り、その後パリへ戻ると、ただちにキュビストたちと交わり、彼らの影響を受けるようになった。しかし1909年から10年にかけて、ドロネーは独自の様式を確立した。1909年には最初の《エッフェル塔》を制作している。1910年、彼は画家のソニア・テルクと結婚し、以後彼女は数々のプロジェクトにおいて彼の良きパートナーとなった。

1911年、ドロネーはドイツで開かれた展覧会に出品し、それを機に、そこで活動していた進歩的な芸術家たちと親交を結ぶようになった。同年カンディンスキーは、ミュンヘンで開催された〈第一回青騎士展〉にドロネーを招待した。この頃ドロネーは、ギヨーム・アポリネール、アンリ・ル・フォーコニエ、グレースらとも交流し始めた。1912年、最初の個展がパリのバルバザンジュ画廊で開催された年、彼は〈窓〉の連作に着手した。この〈窓〉の色彩がもつ抒情性に感銘を受けたアポリネールは、ドロネーの作品を評するために「オルフィスム」あるいは「オルフェウスのキュビスム」という用語を発明した。1913年には

《環状の形態》あるいは《円盤》という連作を描いている。この年はまた、彼とブレース・サンドラールとの交友が始まった年でもある。

1914年から20年までの間、ドロネーはスペインとポルトガルに滞在し、またセルゲイ・ディアギレフ、イゴール・ストラヴィンスキー、ディエゴ・リベラ、レオニード・マシースらと親交を結んだ。1918年にはディアギレフのロシア・バレエ団のために舞台美術を手掛けている。1920年、ドロネーはパリへ戻り、1922年にはポール・ギヨーム画廊で大規模な個展を開いた。この年彼は、連作《エッフェル塔》の第二作目に着手している。1924年には数点の《走る人》を制作し、翌25年にはパリの〈現代装飾・産業美術国際博覧会〉のフランス館のためにフレスコ画を制作した。さらに1937年には、パリ万博の鉄道館と航空館の壁画を完成させている。彼の最後の仕事は、1938年に手掛けた〈サロン・デ・チュイルリー〉の彫刻ホール装飾であった。1939年には〈クレアティヌーヴェル展〉の開催に協力している。ドロネーは1941年10月25日、モンペリエに没した。

---

ポール・デルヴォー  
Paul Delvaux  
(1897- )

デルヴォーは1897年9月23日、ベルギーのアンテートに生まれた。1916年から17年にかけてブリュッセルの王立美術アカデミーで彫刻を学び、1918年から19年までの間は装飾画を学んだ。1920年代前半には、ジェームス・アンソールとグスタヴ・デ・スメトの影響を受けている。デルヴォーはベルギー人のグループ「レ・コンパニオン・ド・ラルール(美術の仲間たち)」のメンバーであったマグリットとともに、1936年、ブリュッセルのパレ・デ・ボザールで展覧会を開いた。

1938年にはブリュッセルのパレ・デ・ボザールとロンドンのロンドン画廊で個展を開いたが、後者はE.L.T.メザンズとローランド・ベンローズの企画による展覧会だった。同年彼はアンドレ・ブルトンとポール・エリュアールが企画し、パリのギャルリー・デ・ボザールで開かれた〈国際シュルレアリスム展〉に参加し、アムステルダムで開かれた同題の展覧会にも参加した。1938年と39年にはイタリアを訪れている。彼の最初の回顧展は、1944年から45年にかけてブリュッセルのパレ・デ・ボザールで開催された。デルヴォーは1947年、ジャン・ジュネの芝居「アダム・ミロワール」の舞台デザインを手掛け、また翌年にはエリュアールとの共著『詩、絵画、デッサン』を、ジュネーヴおよびパリで出版した。1949年、フランスに短期間滞在したのち、翌年にはブリュッセルの美術建築大学の教授に任命され、1962年までその職にあった。1950年代初頭から、デルヴォーはベルギーで数多くの委嘱を受けて壁画制作に取り組み、50年代中頃にはボイツフォルトに居を構え、さらに1956年、ギリシャへ旅行した。

デルヴォーは1965年から66年にかけて、ベルギーの王立美術アカデミーの総裁と校長を務め、またこの頃、初めてリトグラフを制作した。彼の回顧展は1965年にリールのパレ・デ・ボザールで、また1969年にはパリの装飾美術館で、さらに1973年にはロッテルダムでボイマンス=ファン・ボーニンゲン美術館で開催されている。1973年、デルヴォーはヨハン・ヴォルフガング基金よりレンブラント賞を受賞する。1975年には東京国立近代美術館と京都国立近代美術館で回顧展が開催された。また1977年、フランスの芸術院会員になる。現在はブリュッセルに住み、制作を続けている。



テオ・ファン・ドゥースブルフ  
Theo van Doesburg  
(1883-1931)

ファン・ドゥースブルフ、本名クリスティアーン・エミール・マリー・キュッペルは、1883年8月30日、オランダのユトレヒトに生まれた。1908年、彼の絵画を集めた最初の個展がハーグで開かれる。十代の初めに詩を書いていたファン・ドゥースブルフは、はじめは美術評論家として出発した。1914年から16年にかけてオランダの軍隊で兵役に服したあと、ライデンへ移り、建築家のJ.J.P.アウトおよびヤン・ウィルスと共同制作を開始する。1917年にはグループ「デ・ステイル」を結成し、同名の雑誌を創刊した。同グループの創設メンバーにはほかに、ピート・モンドリアン、ジョルジュ・ファントンヘルロー、パート・ファン・デル・レック、ヴィルモス・フシャルなどが名を連ねていた。ファン・ドゥースブルフは1917年、アウトが設計したノルドヴィーケルホウトでの「デ・フォンク」プロジェクトで、室内装飾を担当した。

1920年、彼はI.K.ボンセツ、のちにはアルド・カミーニというペン・ネームを使って著作活動を再開した。1921年にはベルリンとワイマールを訪れ、翌年、ワイマールのバウハウスで教師として指導にあたった。ここで彼はルードヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ、ル・コルビュジエ、ラウール・ハウスマン、ハンス・リヒターたちと交流する。またこの頃、ダダの活動に関心をもつようになり、1922年にはクルト・シュヴィッターズ、ジャン・アルブ、トリスタン・ツァラらと、機関誌『メカノ』の編集に携わった。つづく1923年には、コル・ファン・エーステレン、ヘリット・リートフェルトとともに建築デザインの展覧会を、パリのレオンス・ロザンベールのレフォール・モデルヌ画廊で、また1924年にはパリの建築学校で開催した。

ワイマールの州立美術館でファン・ドゥースブルフの個展が開かれた1924年、彼はブラハ、ウィーン、ハノーヴァーで現代文学の講義を行なった。またこの年に主著『新造形美術の基礎概念』がバウハウスから出版されている。1926年には「エレメンタリズム」宣言を発し、デ・ステイルの新しい方向性を示した。またその年、アルブと彼の妻ゾフィー・トイベル・アルブとともに、ストラスブルにあるキャバレー・レストラン「ローベット」の室内装飾を手掛けた。1929年にはパリへ戻って、ファン・エーステレンとともにムードン＝ヴァル＝フルーリに建てる邸宅を設計した。また同年、パリに本拠を置く「アール・コンクレ(具体美術)」というグループに参加し、活動の一環として同名の雑誌を創刊した。晩年にはパリの「アブストラクシオン＝クレアシオン(抽象＝創造)」グループの結成(1932年)に向けて、重要な役割を果たしている。ファン・ドゥースブルフは1931年3月7日、スイスのダヴォスに没した。

ジャン・デュビュッフェ  
Jean Dubuffet  
(1901-1985)

デュビュッフェは1901年7月31日、フランスのル・アーヴルに生まれた。少年期から美術教育を受け、1918年にはパリへ出てアカデミー・ジュリアンに学んだが、半年後には退学した。しかしこの間にシュザンヌ・ヴァラドン、ラウル・デュフィ、フェルナン・レジェ、マックス・ジャコブらに出会い、同時に精神病患者の美術に関するハンス・プリントホルンの著作に深い感銘を受けている。1923年にはイタリアを、ついで24年には南米を旅行した。その後デュビュッフェは、約10年間絵画制作を中断し、工業関係の製図工として働いたのち、家業の葡萄酒業に従事することになった。彼が作家活動に専念するようになったのは、1942年以降のことである。

デュビュッフェは1944年、初めての個展をパリのルネ・ドルーアン画廊で開いた。40年代を通じて彼は、シャルル・ラットン、ジャン・ボーラン、ジョルジュ・ランブル、アンドレ・ブルトンらと親交を結んだ。この時期の彼の作品は、様式や主題においてクレーの作品から多大なる影響を受けている。1945年以降、たとえば精神病患者などに代表される未教育の人間が手掛けた自発的で率直な作品、すなわち「アール・ブリュ(生の芸術)」を収集し始める。1947年、彼はニューヨークでは初めての個展をピエール・マティス画廊で開いた。

1951年から52年にかけてデュビュッフェはニューヨークに住み、その後パリへ戻って、1954年にはセルクル・ヴォルネーで回顧展を開いた。また、美術館における最初の回顧展は、ドイツのレーヴァークーゼンにあるモルスブローヒヒ城で開かれている。その後デュビュッフェの主要な展覧会は、パリ装飾美術館、ニューヨーク近代美術館、シカゴ美術館、アムステルダム市立美術館、ロンドンのテート・ギャラリー、ソロモン・R.グッゲンハイム美術館などで開催されている。1962年に着手された《ルルルー》という絵画のシリーズは、1964年にヴェネツィアのパラツォ・グラッシで展覧された。ついで67年には、『案内書、およびその後の全著作』と題するデュビュッフェの著作集が出版されている。また同年、彼は建築的な構造をもつ作品の制作に取りかかり、その直後から、記念碑的な野外彫刻の制作を次々と委嘱されるようになった。1971年、「プラティカブル」と呼ばれる一連の舞台装置(小道具)を初めて制作した。その後1980年から81年にかけて大規模なデュビュッフェの回顧展が、ベルリン美術アカデミー、ウィーン近代美術館、ケルンのヨーゼフ＝ハウブリッヒ美術館を巡回した。また1981年にはソロモン・R.グッゲンハイム美術館が、彼の80歳の誕生日を祝うかたちで展覧会を開催している。デュビュッフェは1985年5月12日、パリに没した。

マルセル・デュシャン  
Marcel Duchamp  
(1887-1968)

アンリ＝ロバール＝マルセル・デュシャンは1887年7月28日、フランスのブランヴィル近郊に生まれた。1904年、芸術家であった二人の兄、ジャック・ヴィヨンとレーモン・デュシャン＝ヴィヨンを追ってパリへ行き、1905年までアカデミー・ジュリアンで絵画を学ぶ。彼の初期の作品は後期印象派の様式で描かれていた。1909年、パリの〈アンデパンダン展〉および〈サロン・ドートンヌ〉で初めて作品を発表する。1911年の作品にはキュビズムの傾向が強く現われており、身体の動きに関心を示した彼は、連続的な運動のイメージを描いた。1912年、《階段を降りる裸体 No.2》を完成させ、同年開かれた〈セクシオン・ドール(黄金分割)展〉に出品している。また1913年にはニューヨークの〈アーモリー・ショウ〉で同作品を発表したが、それは大論争を巻き起こすことになった。1912年、デュシャンはパリのベルネーム＝ジュヌ画廊で開かれた未来派のグループ展に強い印象を受けた。

デュシャンの急進的、偶像破壊的なアイディアは、1916年にチューリッヒで起こったダダ運動に先駆けるものであった。デュシャンは1913年までに伝統的な絵画や素描を完全に離れて、機械的素描、習作、構想メモなど、さまざまな形態の作品を実験的に制作し始めている。その後その努力は、1915年から23年にかけて制作され、のちに彼の代表作となった作品《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》に集約されることになった。1914年、彼は「レディメイド」(日用品、時に手を加えて美術品として展示)を発表したが、多くの画家、彫刻家がこの考えに革命的ともいえる衝撃を受けた。デュシャンは1915年ニューヨークへ渡り、のちに「ソシエテ・アノニム」をともに設立することになっ

たキャサリン・ドライアーやマン・レイと知り合いになり、またルイズおよびワルター・アレンズバーク夫妻やピカビアなどの前衛芸術家とも親交を結んだ。

その後デュシャンは、ブエノスアイレスのチェス・クラブで9か月間チェスに熱中したが、1919年の夏にはフランスへ戻り、パリのダダ・グループと交流するようになった。1920年、再びニューヨークへ行き、電動で錯視現象を起こす最初の作品を制作し、同時に彼自身の女装の分身「ローズ・セラヴィ」を作り出した。1923年パリに戻った彼は、チェスのために芸術を放棄したかにみえたが、実際には芸術的実験活動が続いていた。1930年代の半ば以降、彼はシュルレアリストたちと親交を結び、彼らの展覧会に出品している。1942年、死に至るまで定住したニューヨークへ戻り、1955年にはアメリカ合衆国の国籍を取得した。デュシャンは1940年代を通して、ニューヨーク在住の亡命シュルレアリストたちと親しく交わり、また1946年には、アッサンブラージュ《遺作》の制作に着手して、以後秘密裡に20年間これに打ち込んだ。アメリカの若手の芸術家たちに直接的な影響を与えたデュシャンは、1968年10月2日、パリ近郊のヌイー＝シュル＝セーズに没した。

---

レーモン・デュシャン＝ヴィヨン  
Raymond Duchamp-Villon  
(1876-1918)

デュシャン＝ヴィヨン、本名ピエール＝モーリス＝レーモン・デュシャンは、1876年11月5日、ルーアン近郊のダンヴィルに生まれた。1894年から98年までパリ大学で医学を学んだが、病弱のためやむなく中退し、それまで趣味で作っていた彫刻に本格的に取り組む決心をした。今世紀に入ってもまもなく、デュシャン＝ヴィヨンはパリへ移り住み、1902年にはパリで開かれた〈国立芸術協会展〉で初めて作品を発表した。翌1903年、同協会展に再び作品を発表し、またヌイー＝シュル＝セーズに落ち着くようになった。1905年、彼は〈サロン・ドートンヌ〉に初出品し、またルーアンのルグリ画廊では、画家である兄のジャック・ヴィヨンとともに2人展を開いた。その2年後、彼らはピュトーに移り住む。

1907年からデュシャン＝ヴィヨンは、〈サロン・ドートンヌ〉の彫刻部門の審査員を務め、1910年代の初めには、キュビズムの作家たちを支持して彼らの紹介に尽力した。この時期、彼および兄のジャック・ヴィヨンと弟のマルセル・デュシャンは、芸術家、批評家の集まりであるピュトー・グループの会合に毎週参加するようになった。1911年、パリの現代美術画廊で作品を発表し、翌年には、デュシャン兄弟が主催したボエシー画廊での〈セクション・ドール(黄金分割)展〉に出品した。また1913年にはニューヨークの〈アーマリー・ショウ〉、翌年にはパリのアンドレ・グルー画廊、プラハのS.V.U.マネ画廊、ベルリンのデア・シュトゥルム画廊での展覧会に出品している。第一次世界大戦中、デュシャン＝ヴィヨンは兵役に服し、衛生部隊に属したが、その間彼の代表作《馬》を制作した。1916年、シャンパーニュ滞在中に腸チフスにかかり、これが命取りとなって1918年10月9日、カンヌの軍病院で死去した。

---

マックス・エルンスト  
Max Ernst  
(1891-1976)

エルンストは1891年4月2日、ドイツのブリュールに生まれた。1909年、哲学を学ぶためボン大学に入学するが、まもなく美術に専念するために退学する。この頃彼は、心理学や精神病患者が作る美術作品に関心をもつようになった。1911年、エルンストはマッケと知り合い、ボンの「ライン表現主義」グループに加

わって、1912年にはケルンのフェルドマン画廊で初めて作品を発表した。同年ケルンで開かれた〈ゾンダーブント展〉で、ファン・ゴッホやセザンヌ、ムンク、ピカソの作品を目にする。1913年、彼はギヨーム・アポリネールとロベール・ドロネーに出会い、さらにパリへ旅行するとともに、〈第一回ドイツ秋季サロン〉に出品している。1914年にはアルプに出会い、生涯の友人となった。

第一次世界大戦中は兵役に服していたが、この間もエルンストは絵を描きつづけ、1916年にはベルリンのデア・シュトゥルム画廊で作品を発表している。彼は1918年ケルンへ戻り、翌年には初めてコラージュ作品を制作した。同年、ヨハネス・テオドル・バルゲルトとともに、短期間しか存続しなかったが、ケルン・ダダ運動を起こし、そこにアルプをはじめ何人かの作家が参加することになった。1921年、オー・サン・パレユ画廊を会場に初めてパリで作品を発表し、また20年代初頭を通して、ポール・エリュアールやアンドレ・ブルトンらとともにシュルレアリスムの活動にかかわるようになった。1925年、エルンストは初めてフロッタージュの作品を手掛け、1926年にはそれら一連の作品を集めた本『博物誌』を出版。また同年、彼はミロとともにセルゲイ・ディアギレフのバレエのためのデザインも手掛けた。1929年には、初めてのコラージュ小説『百頭女』を出版。また翌年、映画『黄金時代』の制作にあたり、ダリやルイス・ブニュエルに協力した。

1932年エルンストは、アメリカでは初めての個展をニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊で開いた。また1936年には、ニューヨーク近代美術館で開かれた〈幻想美術、ダダ、シュルレアリスム展〉に出品している。1939年、彼は敵国人としてフランスに抑留されたが、二年後には、1942年の初頭に結婚することになったペギー・グッゲンハイムを伴って、アメリカへ渡った。ペギーと離婚したのち、彼はドロシア・タニングと再婚し、1953年には再びフランスに居を構えた。1954年、〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉の絵画部門で大賞を受賞する。1975年、ソロモン・R.グッゲンハイム美術館でエルンストの大回顧展が開かれ、同年、一部を変更したかたちでパリ国立近代美術館へ巡回した。エルンストは1976年4月1日、パリに没した。

---

アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto Giacometti  
(1901-1966)

ジャコメッティは1901年10月10日、スイスのボルゴノーヴォに生まれ、スタンバ近郊の町で育った。彼の父親ジョヴァンニは、後期印象派の画家であった。1919年から20年までジュネーヴの美術学校で絵画を学び、工芸学校で彫刻とデッサンを学ぶ。1920年イタリアへ旅行し、〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉で目にしたセザンヌやアレクサンダー・アルキベンコの作品に感銘を受けた一方、プリミティヴ・アートやエジプト美術、ジオットやティントレットの作品にも強い影響を受けた。1922年よりジャコメッティは、頻繁にスタンバへ帰省しながらもパリに定住するようになった。つづく数年間、彼は時おりアカデミー・ド・ラ・グラン・ショーミエールで開かれていたアントワヌ・ブールデルの彫刻教室に出席している。

1927年、ジャコメッティは弟であり、生涯の同志、助手でもあったディエゴとともにアトリエに移り住み、またパリで開かれた〈サロン・デ・チュイルリー〉で初めて彫刻作品を発表した。スイスにおける初めての展覧会は、1927年にチューリッヒのアクトゥアリウス画廊で開いた父親との共同展であった。翌年ジャコメッティはアンドレ・マッソンと出会い、1930年までシュルレアリストのサークルに参加した。1932年には、パリのピエール・コル画廊において初個展を開く。さらに1934年、ニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊において、アメリカでは初め



での個展を開いた。1940年代の初頭、彼はピカソ、ジャン＝ポール・サルトル、シモーヌ・ド・ボヴォワールに出会う。また1942年からはジュネーヴに住み、そこで出版業者アルベール・スキラと知り合った。

1946年、ジャコモッティはパリへ戻ったが、48年にはニューヨークのピエール・マティス画廊で個展を開いた。その後1951年頃からサミュエル・ベケットとの交流が始まる。1955年、ロンドンのアーツ・カウンシル・ギャラリーとソロモン・R.グッゲンハイム美術館で大回顧展が開催される。1961年、彼はピッツバーグの〈カーネギー国際展〉で彫刻賞を受け、1962年には、単独の展示室を与えられた〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉の彫刻部門で第一席を受賞した。さらに1965年、ジャコモッティ展がロンドンのテート・ギャラリー、ニューヨーク近代美術館、デンマークのフムレベクにあるルイジアナ美術館、アムステルダム市立美術館で開催された。同年フランス政府から国家芸術大賞を受ける。ジャコモッティは1966年1月11日、スイスのクルに没した。

#### アルベール・グレーズ

Albert Gleizes  
(1881–1953)

グレーズは1881年12月8日、パリに生まれた。中学卒業後、父親の経営する織物デザインの工房で働く。1901年から1905年までの兵役期間中、真剣に絵を描き始めた。1902年、パリで開かれた〈国立芸術協会展〉で初めて作品を発表し、翌1903年と1904年には〈サロン・ドートンヌ〉に出品した。

1906年、グレーズは小説家のルネ・アルコスら友人たちとともに、パリ郊外にクレティユ僧院を設立した。芸術家と作家の組織であるこのユートピア共同体は、ブルジョワ社会を軽蔑し、近代的主題にもとづく非寓話的、叙事詩的芸術の創造を志したが、1908年には財政的な行きづまりから解散した。1909年から10年にかけて、グレーズはル・フォーコニエ、レジェ、ロベール・ドローネー、メツァンジェたちと出会う。1910年、パリの〈アンデパンダン展〉およびモスクワの〈ダイヤのジャック展〉に出品し、翌年には最初の評論を執筆した。メツァンジェとの共著『キュビズム論』は、翌1912年に刊行されている。同年、グレーズはグループ「セクション・ドール(黄金分割)」の設立に協力した。

1914年、グレーズは再び兵役につく。1915年には、彼の画風は抽象的なものとなっていた。つづく4年間、彼はニューヨーク、バルセロナ、バミュダ諸島へと旅行を続けたが、それはグレーズの様式の展開に大きな影響を及ぼしている。1916年、バルセロナのダルマウ画廊で最初の個展を開く。1918年以降、グレーズは精神的な価値の探究に深くのめり込み、そうした宗教的関心は、彼の絵画や著作に投影されるようになった。1927年にはサブロンで、画家と工芸家の新たなユートピア共同体「モリー・サバタ」を設立する。彼の著書『形態と歴史』は、ロマネスク、ケルトおよび東洋の芸術を考察したものである。1930年代、グレーズはグループ「アブストラクション＝クレアシオン(抽象＝創造)」に参加している。その後グレーズは、1937年のパリ万博の壁画をはじめ、いくつかの大規模な委嘱制作を手掛けた。1947年、リヨンのリセ・アンペール教会の礼拝堂で彼の大回顧展が開催される。1949年から50年にかけては、パスカルの『パンセ』に挿絵を描いた。また1952年には、シャンティイのレ・フオンテス教会の礼拝堂のために、フレスコ画『ユーカリスト』を制作している。グレーズは1953年6月23日、アヴィニオンに没した。

#### ナターリヤ・ゴンチャロワ

Natalia Goncharova  
(1881–1962)

ゴンチャロワは1881年6月4日、ロシアのネチャーエヴォに生まれた。1898年モスクワの絵画彫刻建築学校に入学し、そこで彼女の終生のパートナーとなったミハイル・ラリオノフに出会う。その後1906年、セルゲイ・ディアギレフが企画してパリの〈サロン・ドートンヌ〉で展覧されたロシア人芸術家の作品展に出品した。彼女の初期の作品には、印象派、フォーヴィスム、ロシアの民俗彫刻の影響がみられる。

1907年から13年にかけて、彼女とラリオノフはモスクワで、精力的に新しい芸術を紹介する展覧会を開いた。それらはロシア人作家のみによる〈青年同盟展〉や〈ロバの尻尾展〉のほか、フランス人作家をも含めた〈金の羊毛展〉や〈ダイヤのジャック展〉などである。1909年から11年にかけて、ゴンチャロワは宗教的な絵画を集中的に制作したが、これはロシアのイコンに対する敬愛を反映したものであった。1911年頃にはフランス美術を否定し、未来派や光線派(レイヨニスム)の芸術家たちの理論を受け継ぐようになった。1913年、ラリオノフの『光線派宣言』が出版された年、ゴンチャロワは彼とともにモスクワで、ロシア人作家のみによる〈標的展〉を開催している。また1912年にはミュンヘンの〈第二回青騎士展〉、その翌年にはベルリンのデア・シュトゥルム画廊で開かれた〈第一回ドイツ秋季サロン〉に出品した。この頃からゴンチャロワとラリオノフは、ディアギレフおよび彼が率いるロシア・バレエ団とともに活動するようになり、1929年にディアギレフが死去するまで、この協力関係は続いた。1917年、彼らはその後永住することになったパリに落ち着き、翌年パリのソバージュ画廊で開かれた〈近代舞台装飾美術展〉に出品した。

1920年代から30年代にかけて、ゴンチャロワはラリオノフとともにヨーロッパ、アメリカ、日本などの各地で、広範に作品を発表している。決して絵画を放棄したわけではなかったが、この頃の彼女は大部分の創造的エネルギーを舞台美術や本の挿絵に注いでいた。70歳代に入るまで、彼女はモダン・バレエ、クラシック・バレエ双方の国際的な舞台のために、衣装や舞台装置、緞帳などをデザインし続けた。1938年、彼女はフランス国籍を取得し、また1955年にはラリオノフと結婚した。その翌年、パリのギャルリー・ド・ランスティテュで回顧展が開催されている。ゴンチャロワは1962年10月17日、パリに没した。

#### フアン・グリス

Juan Gris  
(1887–1927)

グリス、本名ホセ・ビクトリアーノ・カルメロ・カルロス・ゴンザレス＝ペレスは、1887年3月23日、マドリッドに生まれた。1902年から1904年まで、マドリッドの美術工芸学校で機械製図を学び、そのかわり地域の雑誌の挿絵を描く。また1904年から1905年にかけては、伝統的なアカデミーの画家、ホセ・マリア・カルボネーロのもとで絵画を学ぶ。グリスは1906年パリへ赴き、以後生涯の大半をこの街で過ごすことになった。パリではピカソ、ブラック、レジェらの画家たちや、マックス・ジャコブ、ギヨーム・アポリネール、モーリス・レナルらの作家たちと親交を結んだ。グリスは当初『アシェット・オブール』、『ル・シャリヴァリ』、『ル・クリ・ド・パリ』などの雑誌のために、ユーモラスな挿絵を描きつづけていたが、1910年からは真剣に絵画に取り組み始め、1912年頃には独自のキュビズム様式を確立した。

1912年、グリスは初めてパリの〈アンデパンダン展〉に出品し、つづけてバル

セロナのダルマウ画廊、ベルリンのデア・シュトゥルム画廊、ルーアンで開かれた〈ノルマンディ近代絵画協会展〉、およびパリの〈セクシオン・ドール(黄金分割)展〉などで作品を発表した。同年、D.-H.カーンワイラーは 그리스 と契約を結び、彼の作品の独占権を得る。1914年、彼はマティスの親友となり、その後数年間のうちに、ジャック・リブシッツやジャン・メツァンジェとも親交を結ぶようになった。第一次世界大戦の勃発によりカーンワイラーがパリを逃れたのち、1916年、 그리스 はレオンス・ロザンベールと契約を結ぶ。また1919年には、彼の最初の重要な個展が、パリにあるロザンベールのレフォル・モデルヌ画廊で開かれた。翌年カーンワイラーはパリへ戻り、再び 그리스 の画商となる。

1922年 그리스 は、セルゲイ・ディアギレフのバレエのために舞台美術および衣装を初めてデザインした。1924年から25年の間に、彼は自らの美学理論の大半を発表している。また1924年には、ソルボンヌ大学で明快な講義「絵画の可能性」を披露した。1923年にパリのシモン画廊、ベルリンのプレヒトハイム画廊、1925年にはデュッセルドルフのプレヒトハイム画廊で、 그리스 の重要な個展が開催された。その後 그리스 は健康が優れず、療養のためしばしば南仏へ赴いた。彼は1927年5月11日、40歳の若さでブローニュ＝シュール＝セーズに没した。

---

ワシリイ・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky  
(1866-1944)

カンディンスキーは1866年12月4日、モスクワに生まれた。1886年から92年までモスクワ大学で法律と経済を学び、卒業後は同大学の講師となった。その後1896年にはドルバット大学の講師の職を辞退し、美術を学ぶためにミュンヘンへ移り住んだ。1897年から99年にかけて、彼はアントン・アジュベの画塾で絵画を学び、翌1900年には、ミュンヘンのアカデミーでフランツ・フォン・シュトゥックに師事する。1901年から1903年まで、仲間と結成したグループ「ファランクス」の画塾で教える。教え子のひとりにガブリエーレ・ムンターがおり、彼女は1914年まで彼の良きパートナーとなった。1902年、ベルリンの〈分離派展〉に初めて出品し、同時に木版画を制作し始める。1903年から1904年にかけて、イタリア、オランダ、北アフリカおよびロシアを旅行する。1904年以降、彼はパリの〈サロン・ドートヌ〉にしばしば出品している。

1909年、カンディンスキーは新たに設立された「ミュンヘン新芸術家協会(NKVM)」の会長に選出され、また同協会の第一回展が1909年、ミュンヘンの近代画廊(タンハウザー画廊)で開催された。しかし1911年、カンディンスキーとマルクはNKVMを脱退し、『青騎士年鑑』の発刊を計画する。さらに同年12月には、〈第一回青騎士展〉が近代画廊で開催された。この年『芸術における精神的なもの』を出版。1912年には〈第二回青騎士展〉がミュンヘンのハンス・ゴルトツ画廊で開催され、『青騎士年鑑』が発刊されている。同年ベルリンのデア・シュトゥルム画廊で、カンディンスキーの最初の個展が開催された。翌1913年、彼の作品はニューヨークの〈アーモリー・ショウ〉およびベルリンの〈第一回ドイツ秋季サロン〉に出品される。1914年から21年の間は、数回にわたるスカンディナヴィア諸国への旅行以外、彼はロシアに留まり、大半の時間をモスクワで過ごして、そこで教育人民委員会の職を得ている。

カンディンスキーは1922年以降、ワイマールのバウハウスで教鞭をとり始めた。また1923年、ソシエテ・アノニムの主催でニューヨークでは初めての個展が開かれ、のちに彼は同協会の副会長に任じられた。カンディンスキーはクレー、ライオネル・ファイニンガー、アレクセイ・ヤウレンスキーとともに、1924年にガルカ・シャイヤーの呼びかけで結成された「青の四人」グループのメンバーと

なった。1925年、バウハウスの移転とともにデッサウへ移り、1928年にはドイツ国籍を取得している。しかしナチスによりバウハウスが閉鎖された1933年、カンディンスキーはパリ近郊のスイー＝シュール＝セーズに移り住むことになった。1939年にはフランス国籍を取得。1937年、彼の作品57点が「頹廃芸術」としてナチスに没収された。カンディンスキーは1944年12月13日、スイーに没した。

---

エルンスト・ルードヴィヒ・キルヒナー  
Ernst Ludwig Kirchner  
(1880-1938)

キルヒナーは1880年5月6日、ドイツのアシャフエンブルクに生まれた。数年間にわたる放浪生活の末、一家は1890年にケムニッツに居を定める。1901年から1905年までの間、彼はドレスデン工科大学で建築を学び、さらにミュンヘンの美術大学およびヴィルヘルム・フォン・デブシッツとヘルマン・オブリストにより設立された実験芸術学校で絵画を学んだ。ミュンヘン滞在中に最初の木版画を制作。グラフィック・アートは彼にとって、絵画と同等の価値をもつ重要な分野となった。この時期、彼は新印象主義や古典絵画の巨匠たちに強く心を惹かれている。

1905年キルヒナーは、フリッツ・ブライル、カール・シュミット＝ロットルフ、エーリッヒ・ヘッケルらとともに、ドレスデンでグループ「ブリュッケ(橋)」を結成した。のちにクノー・アミエ、マックス・ペヒシュタイン、エミール・ノルデ、オットー・ミュラーもこのグループに参加している。1905年から10年にかけて、ドレスデンではファン・ゴッホ展などの後期印象派の展覧会や、エドワード・ムンク展、グスタフ・クリムト展、およびフォーヴィスムの展覧会が開催され、キルヒナーは彼らの作品に強い衝撃を受けた。また日本の浮世絵やアジャント壁画、アフリカやオセアニアの芸術も、彼に重要な影響を与えている。1911年、彼は「ブリュッケ」のグループとともにベルリンへ移った。翌年ミュンヘンで開かれた〈第二回青騎士展〉に、フランツ・マルクは「ブリュッケ」の画家たちの作品を加え、これを機にふたつのグループの交流が始まった。1913年、彼はニューヨーク、シカゴ、ボストンで開かれた〈アーモリー・ショウ〉に参加し、また同年、ドイツでの最初の個展をハーゲンの Folkwang 美術館およびベルリンのグレルリッ画廊で開いた。この年、グループ「ブリュッケ」は解散する。

第一次世界大戦に従軍したキルヒナーは、神経および肉体の衰弱のため除隊を命じられる。その後彼はフランクフルト近郊のケーニヒシュタインにあるコーンシュタム博士のサナトリウムで療養生活を送り、1916年、そこで五面のプレスコ壁画を制作した。また1917年には交通事故で重傷を負い、翌年長期にわたるリハビリテーションのためにスイスのダヴォス近郊のブラウエンキルヒに移ったが、そこでは進歩的な芸術家たちの共同体を組織することに意欲を燃やした。計画は実現しなかったが、1920年代にはバーゼルを本拠地とするグループ「ロート＝ブラウ(赤＝青)」を中心に、若い作家たちが彼の指導を求めて集まった。1930年代には、ミュンヘン、ベルン、ハンプルク、バーゼル、トロイト、ニューヨークでキルヒナーの個展が開催されている。しかし30年代中頃から、肉体的衰弱と精神的不安が再び彼を悩ますようになっていた。1937年、自らの作品がミュンヘンで開かれたナチスの〈頹廃芸術展〉に出品されたことは、苦痛を増大させる一因となった。キルヒナーは1938年6月15日、自らの手で命を絶った。



---

パウル・クレー  
Paul Klee  
(1879–1940)

クレーは1879年12月18日、スイスのミュンヘンブーフゼーに住む音楽家の家に生まれた。幼年時代から音楽を好んだが、音楽に対する愛情は生涯にわたって彼の人生と作品に深い影響を及ぼすことになった。1898年から1901年まで、クレーはミュンヘンに滞在し、はじめはハインリッヒ・クニルのもとで、つづいてアカデミーではフォン・シュトゥックに師事して美術を学んだ。学業を終えたのち、イタリアへ初めての外国旅行に出かける。クレーはその後も繰り返し国外へ旅したが、彼の視覚的な感受性はそれら一連の外国旅行によって養われたといえる。1902年、彼はベルンに居を定める。1906年には風刺的なエッチングの連作が、ミュンヘンの〈分離派展〉で展示される。この年クレーは結婚し、ミュンヘンへ移った。そこで彼は、ジェームス・アンソールやセザンヌ、ファン・ゴッホ、マティスなど、数多くの近代美術の作品に接した。1910年にベルン美術館で、つづいて1911年にはミュンヘンのハインリッヒ・タンハウザーの近代画廊で作品が発表される。1911年、彼は1884年まで遡った自らの「作品目録」を編み、その後も自作の記録を取りつづけるようになった。

1911年にクレーは、カンディンスキー、マッケ、マルク、ヤウレンスキーなどの前衛芸術家たちと知り合い、1912年の〈第二回青騎士展〉、1913年の〈第一回ドイツ秋季サロン〉をはじめとするいくつもの前衛芸術の展覧会に参加した。1912年、二度目のパリ旅行においてピカソやブラックの作品に出会う。またロベール・ドローネーを訪問し、ドローネーの論文『光について』を翻訳した。1914年、「ミュンヘン新分離派」の結成に協力する。この年彼は北アフリカへ旅行し、同地の豊かな色彩に魅了された。その直後から、色彩はクレーの作品の中心的存在となった。

1920年、ミュンヘンのハンス・ゴルトツ画廊でクレーの大規模な回顧展が開かれるとともに、著書『創造の信条告白』が出版された。同年クレーはバウハウスに招かれ、1921年から26年までワイマールのバウハウスで、また26年から31年までデッサウのバウハウスで教鞭をとった。講義のかたわら、カンディンスキー、ファイニンガー、モホリ=ナジなど、同じくバウハウスで教職の任にあった芸術家たちと親しく交わる。1924年、カンディンスキー、ファイニンガー、ヤウレンスキーとともに、グループ「青の四人」を結成する。この時期には数多くのクレー展が開催されたが、なかでも重要なものとして、1924年にニューヨークのソシエテ・アノニムで開かれたアメリカでの最初の個展、翌25年にヴァヴァン=ラスパーユ画廊で開かれたパリにおける初の大規模な個展、さらに1930年にニューヨーク近代美術館で開かれた個展などが挙げられる。ナチスの弾圧によりバウハウスが閉鎖される直前の1931年、クレーはデュッセルドルフへ移り、同地のアカデミーで教職についた。1933年、ナチスによってアカデミーを追われ、ベルンに居を移す。1935年にスイスのベルンとバーゼルで、また1940年にはチューリッヒで、大規模なクレー展が開催された。クレーは1940年6月29日、スイスのムラルト・ロカルノに没した。

---

オスカー・ココシュカ  
Oskar Kokoschka  
(1886–1980)

ココシュカは1886年3月1日、オーストリアのペヒラーンという町に生まれた。子供時代のほとんどをウィーンで過ごし、長じてのち、1904年(もしくは1905年)にウィーンの実業学校に入学した。彼はまだ学生であった頃から、ウィーン工房のために扇や絵葉書の図案を描き始め、さらに1908年には最初の詩集

をウィーン工房から出版している。同じ年、ウィーンの〈クンストシャウ〉に出品したが、その作品は理解されずに激しく非難され、それが一因となって実業学校を退学させられることになった。しかしこの時、建築家のアドルフ・ロースはココシュカの作品に目をとめ、以後ロースは彼の最も熱心な支持者となった。またこの時期、若きココシュカはいくつかの戯曲を書き残しているが、今日それらの作品は表現主義的な演劇の先駆と評されている。

1910年、ココシュカの最初の個展がベルリンのパウル・カッシーラー画廊で開かれ、つづいて二度目の個展がエッセンのフォルクヴァング美術館で開催された。また同年、彼はヘルヴァルト・ヴァルデンが編集発行していた雑誌『デア・シュトゥルム』に寄稿し始めた。1910年から14年にかけてココシュカは、ベルリンとウィーンの間を行き来しながら、主に人物画の制作を続けた。1915年、第一次世界大戦の勃発とともに彼は軍隊に志願し、東部戦線に従軍してそこで重傷を負った。1917年、依然として大戦で受けた傷は完治していなかったが、彼はドレスデンに居を移し、1919年からは同地の美術アカデミーで教え始める。1918年、パウル・ヴェストハイムによる総合的なココシュカ論が出版される。

1920年代から30年代にかけて、ココシュカはヨーロッパから北アフリカ、中近東にいたるまで、広範囲にわたって旅行を繰り返した。1931年にウィーンへ戻ったが、ナチスの勢力が強まり、1935年にはプラハへ移った。その2年後、彼はチェコスロヴァキアの国籍を取得している。また1936年には、同国の大統領トーマス・ガリーグ・マサリクの肖像を描き、以後二人は友人となった。1937年、彼の作品はナチス政権によって「頹廃芸術」の烙印を捺され、押収された。1938年、ココシュカはイギリスへ亡命する。同年、アメリカでの初の個展がニューヨークのブーフホルツ画廊で開かれた。その後1947年にはイギリス国籍を取得している。翌1948年にボストンで、1950年にはミュンヘンで回顧展が開催されたが、それぞれの展覧会はさらに各地へ巡回した。1953年、彼はジュネーヴにほど近いヴィルヌーヴに居を構えた。同年夏からザルツブルクの造形美術のための国際夏季学校で教壇に立ち、そこで「視るための学校」を開設した。1956年には著作集を出版し、同じ頃、舞台美術を手掛け始める。1962年、ロンドンのテート・ギャラリーで回顧展が開催された。ココシュカは1980年2月22日、スイスのモントルーに没した。

---

フランティシェーク・クプカ  
František Kupka  
(1871–1957)

クプカは1871年9月22日、ボヘミア東部のオポチノに生まれた。1889年から92年までプラハのアカデミーで学び、歴史画や愛国的な主題の作品を描いた。ついで1892年、ウィーンの造形美術アカデミーに入学し、主に象徴的あるいは寓意的な作品を描くようになった。1894年には、ウィーンの実業協会の展覧会に作品を出品している。この頃からクプカは、神智学や東洋哲学に傾倒するようになった。1896年の春にはすでにパリへ移り住み、短期間アカデミー・ジュリアンに在籍したのち、エコール・デ・ボザールのJ.P.ローランスのもとで学んだ。

このパリ時代、クプカは本の挿絵やポスターの仕事をして暮らし、さらに新聞や雑誌の風刺画家として有名になった。1906年、パリ郊外のピュトーに移り、また〈サロン・ドートンヌ〉に初めて出品した。1909年、最初の「未来派宣言」が『フィガロ』紙上に発表されると、クプカはそれを読んで深い感銘を受けた。彼の絵画は1910年から11年にかけて、動きや色彩、および音楽と美術の関係についての彼自身の理論を反映して、徐々に抽象的になっていった。1911年、

ピュトー・グループの会合に参加する。グループのメンバーには、彼の友人であったジャック・ヴィヨンやレーモン・デュシャン=ヴィヨン、さらにはマルセル・デュシャン、グレース、メツァンジェ、ピカビア、レジェ、ギヨーム・アポリネールなどがいた。1912年、〈アンデパンダン展〉に出品。作品はキュビズムの部屋に展示されたが、彼自身はどんな派であれ、ある特定の派に属するとみなされることを好まなかった。同じ年の秋、〈サロン・ドートンヌ〉に出品した彼の作品は不評で、批評家たちの憤慨を買うことになった。

1913年に書き上げられたクブカの著作『造形芸術における創造』は、1923年にブラハで出版された。1921年、パリでの初めての個展がボヴォロツキー画廊で開かれる。1931年、クブカはファン・ドゥースブルフ、オーギュスト・エルバン、ファントンヘルロー、ジャン・エリオン、アルブ、グレースなどとともに、グループ「アブストラクション=クレアション(抽象=創造)」の結成に参画した。1936年には、ニューヨーク近代美術館の〈キュビズムと抽象芸術展〉に出品、さらにパリのジュ・ド・ボームではアルフォンス・ミュシャとの二人展が開かれた。その後1946年、大規模な回顧展がブラハのS.V.U.マネ画廊で開かれる。同年クブカは、パリの〈レアリティ・ヌーヴェル展〉に初めて参加し、以後、生涯にわたって同展に出品しつづけた。1950年代の初めには、クブカの名は広く知られるようになり、数回の個展がニューヨークで開かれている。1957年6月24日、クブカはピュトーに没した。クブカの大規模な回顧展は、1958年にパリ国立近代美術館で、1975年にソロモン・R.グッゲンハイム美術館で開催されている。

フェルナン・レジェ  
Fernand Léger  
(1881-1955)

レジェは1881年2月4日、ノルマンディ地方のアルジャンタンに生まれた。1897年から99年までカーンの建築家のもとで見習いを務めたのち、1900年にはパリへ出て、建築の製図工として働いた。彼はエコール・デ・ボザールに入学を認められなかったが、講義には出席していた。また、アカデミー・ジュリアンにも通っていた。レジェの最初期の作品としては、現在1905年以降のものが知られているが、それらは主として印象派の影響のもとに描かれた作品であった。しかし1907年に〈サロン・ドートンヌ〉でセザンヌの回顧展を見たことと、ピカソとブラックの初期キュビズムの作品に触れたことが、彼独自のスタイルの発展に決定的な影響を与えた。その後1910年には、彼の作品はD.-H.カーンワイラーの画廊でピカソやブラックなどの作品とともに展示されている。1912年、同じくカーンワイラーの画廊で個展を開く。1911年から14年にかけて、レジェの作品は徐々に抽象性を増し、使われる色も原色と白と黒に限られるようになった。

レジェは1914年から17年までの間、兵役に服した。機械を想わせるチューブ状の形態によって、人や物の姿を表現したレジェの「機械」の時代は、1917年から始まっている。1920年代の初めに彼は、作家のブレース・サンドラールと協力して映画制作にかかわる一方、ロルフ・ド・マレのスウェーデン・バレエの舞台装置や衣装のデザインを手掛けた。1923年から24年にかけて、「バレエ・メカニク」という筋書きのない映画を初めて作る。1924年、アメデ・オザンファンとともにアトリエを開き、また1925年には、パリの〈現代装飾・産業美術国際博覧会〉においてル・コルビュジエのエスプリ・ヌーヴォー館のために初めて壁画を制作した。1931年、初めてアメリカを訪れる。1935年には、ニューヨーク近代美術館とシカゴ美術館で個展が開かれた。1940年から45年までの間、彼はアメリカで亡命生活を送っていたが、戦後はパリへ戻った。死に先立つ10年間にレジェは、本の挿絵、人物画、壁画、ステンドグラス、モザイク、彩色し

た陶製の彫刻、舞台装置や衣装のデザインなど、きわめて多岐にわたる活動を展開した。1955年には〈サンパウロ・ビエンナーレ〉で大賞を受賞。レジェは1955年8月17日、フランスのジブ=シュル=イヴェットの自宅で死去した。1957年、国立フェルナン・レジェ美術館がピオに創設された。

エル・リシツキー  
El Lissitzky  
(1890-1941)

リシツキー、本名ラーザリ・マルコヴィッチ・リシツキーは、1890年11月23日、ロシアのスモレンスク州ポチノク村に生まれ、ヴィテブスクで育った。1909年から第一次世界大戦が勃発して帰国する1914年まで、ドイツのダルムシュタット工科大学で建築を学ぶ。帰国後、リガ工科大学で工学と建築を学び、1916年に学位を取得した。

1919年、リシツキーとマレーヴィッチはシャガールに招かれ、ヴィテブスク美術学校に教師として赴任した。リシツキーの担当は建築とグラフィックであった。同じ年、彼は最初の〈プロウン〉を制作し、さらに「ウノヴィス」グループの一員となった(〈プロウン〉とは、ロシア語で「新しいものを肯定するためのプロジェクト」を意味する言葉の頭文字を並べたものである)。1920年、彼はモスクワの「インフク(芸術文化研究所)」のメンバーとなり、また、自著『ふたつの正方形の物語』の装丁を手掛けた。翌年、彼はウラジーミル・タトリンとともに「ヴフテマス(高等芸術技術工房)」で教え、構成主義のグループに参加した。1922年には、リシツキーの会場構成により、ベルリンのファン・ディーメン画廊で〈第一回ロシア美術展〉が開かれ、構成主義者たちの作品が展示された。またこの時代にリシツキーは、イリヤ・エレンブルクとともに雑誌『ヴェーシチ／ゲーゲンシュタント／オブジェ(対象)』を発行している。

1923年、リシツキーはウラジーミル・マヤコフスキーの詩集『声のために』を装丁したが、そこで彼は新しいタイポグラフィの実験を試みている。同じ年、ケストナー協会的主催によりハノーヴァーでリシツキーの作品が展示され、彼は同地を訪れた。また同1923年には、〈大ベルリン美術展〉に〈プロウン空間〉を出品し、石版画集『プロウン』と『太陽への勝利』(後者はアレクセイ・クルチョースイフとミハイル・マチューシンのオペラに挿絵をつけたものである)を出版した。その後彼は、病気の治療のためスイスへ出かけた。1924年、リシツキーはクルト・シュヴィッターズに協力し、雑誌『メルツ』の「ナスチ」と呼ばれる号の出版に携わった。またこの年、アルブとの共著『諸芸術主義』が出版されている。翌年彼はモスクワへ戻り、「ヴフテマス=ヴフテイン(高等芸術技術工房=高等芸術技術研究所)」で1930年まで教鞭をとった。1920年代半ばになると、リシツキーは絵画を離れ、タイポグラフィと展覧会の会場デザインに専念するようになった。彼は1926年にドレスデンの〈国際芸術展〉(主な出品作家には、モンドリアン、レジェ、ピカビア、モホリ=ナジ、ナウム・ガボなどがいた)の一角を、また1927年にはハノーヴァーのニーダーザクセン州立美術館の一角をデザインしている。さらに1928年、ケルンで開かれた博覧会〈ブレッサ〉に際して、ソヴィエト館のデザインも手掛けた。論文『ロシア：世界革命のための建築』が、1930年に出版される。リシツキーは1941年12月30日、モスクワに没した。



---

ルネ・マグリット  
René Magritte  
(1898–1967)

マグリット、本名ルネ・フランソワ・ギレン・マグリットは、1898年11月21日、ベルギーのレシヌに生まれた。1916年から18年の間、ブリュッセルの王立美術アカデミーで断続的に学ぶ。1920年、ブリュッセルの芸術センターで初めて作品を発表した。1921年、マグリットは兵役を終え、短期間ではあるが壁紙工場でデザイナーとして働く。1923年には、リシツキー、モホリ=ナジ、ファイニンガー、そしてベルギー人のポール・ヨーステンらとともに、アントワープの王立美術サークルで開かれた展覧会に参加した。また翌1924年、彼はE.L.T.メザンズとともに評論『エゾファージュ(食道)』を発行している。

マグリットの最初の個展は、1927年、ブリュッセルのル・サントール画廊で開かれた。その年の終わりに彼はブリュッセルを離れ、パリ近郊のル・ペルー=シュール=マルヌに落ち着き、ポール・エリュアール、アンドレ・ブルトン、アルプ、ミロ、ダリらが参加していたシュルレアリストのサークルに頻繁に出入りするようになった。1928年、パリのグーマンス画廊で開かれた〈シュルレアリスト展〉に出品。1930年にはベルギーへ戻り、3年後にブリュッセルのパレ・デ・ボザールで個展を開いた。マグリットのアメ리카での最初の個展は、1936年にニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊で開かれ、イギリスでの初個展は、1938年にロンドンのロンドン画廊で開かれている。また1936年、彼はニューヨーク近代美術館で開かれた〈幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム展〉の出品作家にも選ばれている。

1940年代を通してマグリットは、ブリュッセルのディートリッヒ画廊で頻繁に作品を発表し、またその後20年間に、ベルギー国内で数多くの壁画制作の委嘱を受けている。さらに1953年からは、ニューヨークおよびパリ、ジュネーヴにあるアレクサンダー・イオラスの画廊で、頻繁に作品を発表するようになった。マグリットの回顧展は、1954年にはブリュッセルのパレ・デ・ボザールで、1960年にはダラスの現代美術館およびヒューストン美術館で開催された。1965年、ニューヨーク近代美術館で個展が開かれた際、彼は初めてアメリカを訪れ、さらに翌年にはイスラエルへ旅した。マグリットは、ロッテルダムの子イマンス=ファン・ボーニンゲン美術館で大規模な展覧会がオープンした直後、1967年8月15日にブリュッセルで死去した。

---

カジミール・マレーヴィッチ  
Kazimir Malevich  
(1878–1935)

カジミール・セヴェリーノヴィッチ・マレーヴィッチは1878年2月26日、ロシアのキエフ近郊に生まれた。1903年、モスクワ絵画彫刻建築学校に学ぶ。芸術家として歩み始めた頃のマレーヴィッチは、実にさまざまなモダニズムのスタイルを試みている。また「モスクワ芸術家同盟」のグループ展(カンディンスキーやミハイル・ラリオーノフも参加していた)や、1910年の「ダイヤのジャック」グループの第一回展など、前衛芸術家たちの展覧会にも参加している。1912年、彼は「ロバの尻尾」グループの第一回展に、農民の姿を描いた新プリミティヴィスム的な作品を出品した。しかし同展終了後には、ラリオーノフらのグループと訣別している。翌1913年、マレーヴィッチは作曲家のミハイル・マチューシンと作家のアレクセイ・クルチョーヌイフとともに、第一回未来派大会のための宣言文を起草した。同じ年彼は、マチューシンとクルチョーヌイフによるオペラ「太陽への勝利」の舞台装置と衣装デザインを担当した。1914年には、パリの〈アンデパンダン展〉に出品する。

1915年にペトログラードで開かれた〈最後の未来派展0.10〉に、マレーヴィッチは非対象で幾何学的な、いわゆるシュプレマティズムの絵画を出品した。さらに1919年からは、それまで二次元の世界のものであったシュプレマティズムを三次元の建築モデルに取り入れ、新たな展開を試みている。1917年にボルシェヴィキ革命が成立すると、前衛芸術はソヴィエト政府の奨励するところとなり、マレーヴィッチをはじめとする前衛芸術家たちは、美術行政や美術教育の中心的存在となって活躍するようになった。シャガールの招きによりマレーヴィッチは、1919年にヴィテブスク美術学校で教え始める。まもなく彼は同校の校長となった。1919年から20年にかけての冬にモスクワで開かれた〈第16回回営展〉は、マレーヴィッチの個展となり、シュプレマティズムをはじめとする非対象の様式に焦点があてられた。マレーヴィッチと彼のヴィテブスクでの教え子たちは、シュプレマティズムのグループ「ウノヴィス」を結成する。1922年から27年まで、彼はペトログラードの芸術文化研究所で教職についたが、その間、1924年から26年にかけて、学生たちとともに主として建築模型の制作に打ち込んだ。

1927年、マレーヴィッチは自らの絵画の展覧会を携えてワルシャワを訪れ、またベルリンで開かれた〈大ベルリン美術展〉に参加するため、同地に赴いた。彼はドイツでアルプ、クルト・シュヴィッターズ、ナウム・ガボ、ル・コルビュジエらに出会い、さらにパウハウスを訪ねてヴァルター・グロピウスに出会っている。1929年には、モスクワのトレチャコフ美術館がマレーヴィッチの個展を開催した。ドイツの芸術家たちと親交があったため、1930年、マレーヴィッチは逮捕され、その際手稿の多くが廃棄された。晩年になって彼は再び、具象的な絵画を描くようになった。マレーヴィッチは1935年5月15日、レニングラード(ペトログラード)に没した。

---

フランツ・マルク  
Franz Marc  
(1880–1916)

マルクは1880年2月8日、ミュンヘンに生まれた。風景画家を父にもつ彼は、はじめは語学を勉強するつもりだったが、徴兵されて一年間兵役に服したのち、芸術家になろうと決意した。1900年から1902年まで、ミュンヘンのアカデミーでガブリエル・フォン・ハックルおよびヴィルヘルム・フォン・ディーツのもとに学ぶ。1903年フランスへ旅行し、日本の版画やパリの印象派の画家たちの作品を知る。

1904年から父親が死去する1907年まで、マルクは強度の鬱病に悩まされた。1907年再びパリを訪れ、ファン・ゴッホやゴーギャン、キュビストや表現主義者たちの作品に強く心を惹かれ、さらに1910年にミュンヘンで開催されたマティス展にも、大きな感銘を受けた。この時期の彼は、画家たちを相手に動物解剖学の講義をして、定期的な収入を得ていた。

1910年、ミュンヘンのブラックル画廊で初めての個展が開かれ、そこでマルクはアウグスト・マッケとコレクターのベルンハルト・ケーラーに出会う。マルクは「ミュンヘン新芸術家協会(NKVM)」の活動を公然と擁護し、1911年初頭には正式にメンバーとして迎えられ、メンバーの一人であったカンディンスキーとも親交を結ぶようになった。内部の意見の対立からNKVMが分裂したのち、マルクとカンディンスキーはグループ「青騎士」を結成し、1911年12月、〈第一回青騎士展〉をミュンヘンの近代画廊(タンハウザー画廊)で開催した。2カ月後、ミュンヘンのハンス・ゴルトツ画廊で開かれた〈第二回青騎士展〉に、マルクはベルリンの「ブリュッケ」のメンバーを招待した。1912年5月には『青騎士年鑑』が発刊され、マルクは巻頭論文を書いた。1914年8月、第一次世界大戦

が勃発すると、マルクはただちに志願兵となった。その後まもなくしてマッケが戦闘中に死亡し、深い衝撃を受ける。軍隊生活のかたわら、デッサン集《戦場からのスケッチブック》を編む。マルクは1916年3月4日、ヴェルダンに没した。

---

アンリ・マティス  
Henri Matisse  
(1869-1954)

アンリ=エミール=ブノワ=マティスは1869年12月31日、フランスのル・カトー=カンブレジに生まれた。ポーアン=アン=ヴェルマンドで成長し、その後パリに出て1887年から89年まで法律を学ぶ。しかし1891年までに法律で身を立てることを諦め、絵画を学び始める。彼はパリのアカデミー・ジュリアンに短期間在籍したのち、エコール・デ・ボザールのギュスターヴ・モローの教室に入った。

1901年、マティスは〈アンデパンダン展〉に出品し、そこで彼とともにフォーヴィスムを推し進めてゆくことになったモーリス・ド・ブラマンクとアンドレ・ドランに出会った。1904年、ヴォーラル画廊で最初の個展が開かれる。エックおよびクラリベル・コーン、そしてレオおよびガートルード・スタインが、この頃からマティスの作品を収集するようになった。パリの多くの前衛芸術家たちと同じく、マティスはさまざまな分野からの影響を享受していた。たとえば彼はプリミティヴ・アートに関心を抱いた最初の作家の一人だった。またこの時期マティスは、印象派の色彩を棄て、平坦で鮮やかな色彩と流動的な線を特徴とする独特のスタイルを生み出した。彼の主題は主として女性と室内と静物だった。1913年、マティスの作品はニューヨークの〈アーモリー・ショー〉に出品された。1923年までに二人のロシア人、セルゲイ・シチューキンとイワン・モロゾフは、50点近くのマティスの作品を購入している。

1920年代の初頭から1939年まで、マティスは南仏とパリで暮らした。この時代に彼は、ペンシルヴァニア州のバーンズ財団のための壁画や、タピストリーのデザイン、レオニード・マシーヌのバレエ「赤と黒」のための舞台装置と衣装のデザインなど、さまざまな分野の仕事を手掛けた。かたわら、絵画、彫刻、リトグラフ、エッチングを制作した。1941年と42年の二度にわたって、マティスは大きな手術を受けたが、療養中は以前に考案した技法「パピエ・デクペ（切り紙絵）」による作品の制作に専念した。1947年、マティス自身が文を書いて挿絵をつけた『ジャズ』が出版される。その図版は、切り紙絵による原画をステンシル版画によって複製したものだった。1948年、ヴァンスのロザリオ礼拝堂の設計と装飾に着手し、1951年には完成、献堂式が行なわれた。その後も大型の切り紙絵の制作に励んだが、ニューヨーク州ボカントニコ・ヒルズにあるユニオン教会のために薔薇窓のデザインを手掛けたのが、彼にとって最後の作品となった。マティスは1954年11月3日、ニースに没した。

---

ホアン・ミロ  
Joan Miró  
(1893-1983)

ホアン・ミロ・フェラは1893年4月20日、バルセロナに生まれた。14歳のときにバルセロナの実業学校、およびラ・ロンハ美術学校に入学する。3年間の美術教育を受けたのち事務の仕事につくが、神経衰弱になって辞職し、1912年から15年まではバルセロナのフランセスク・ガリの美術学校に通って、再び美術を学んだ。ミロは早くから画商ホセ・ダルマウの支援を受け、1918年にはバルセロナの彼の画廊で初めての個展を開いた。1917年にはピカビアと出会う。

1919年、ミロは初めてパリへ旅行し、ピカソと出会う。その後1920年以降は、パリとモンロチの間を行き来するようになった。パリでは詩人ピエール・ルヴェルディ、トリスタン・ツァラ、マックス・ジャコブらと交際し、ダダの活動に加わった。ダルマウの企画によって1921年、パリでは初めての個展がラ・リコルス画廊で開かれた。また1923年には〈サロン・ドートンヌ〉に出品した。翌1924年、ミロはシュルレアリストのグループに加わり、1925年にパリのピエール画廊で開かれた彼の個展は、シュルレアリストの活動の一環として注目を集めた。同年ピエール画廊で開かれたシュルレアリスト・グループの第一回展に、ミロは出品している。1928年、彼はオランダを訪れ、同地で目にしたオランダ絵画の名作に影響を受けた連作を描き始めることになった。また同年、最初のパピエ・コレとコラージュを制作している。1929年にはリトグラフを、1933年にはエッチングを初めて試みた。さらに1930年代の初めには、着色した石やがらくたを組み合わせたシュルレアリスム的なオブジェを制作している。1936年、戦火を逃れてスペインを去るが、41年には帰国した。

同1941年、ニューヨーク近代美術館でミロの大回顧展が開かれる。この年彼はローレンス・イ・アルティガスとともに陶芸の仕事を始め、版画の制作も開始した。1954年から58年までの間は、陶芸と版画の仕事に専心している。1958年、ミロはパリのユネスコの建物の陶板壁画でグッゲンハイム国際賞を受けるとともに、絵画を再び描き始め、壁画大のキャンバス画の連作に着手した。60年代には集中的に彫刻の制作を始めている。1965年、彼は再びアルティガスと協力して陶板壁画《アリシア》を制作するが、これはハリー・F.グッゲンハイムが亡き妻アリシア・バターソン・グッゲンハイムを偲んで制作を依頼し、ソロモン・R.グッゲンハイム美術館に設置するべく特別にデザインされたものであった。1974年、ミロの大回顧展がパリのグラン・パレで開催される。また1978年には、パリのジョルジュ・ボンビドゥー・センターにある国立近代美術館で、500点以上にもおよぶドローイングを集めた大回顧展が開かれた。ミロは1983年12月25日、スペインのマヨルカ島のパルマに没した。

---

アメデオ・モディリアーニ  
Amedeo Modigliani  
(1884-1920)

モディリアーニは1884年7月12日、イタリアのリヴォルノに生まれた。幼年期から重い病気を患い、生涯を通して彼は病苦に悩まされることになった。14歳で絵画を学び始め、1902年の夏には初めて彫刻の制作を試み、翌年ヴェネツィアの実業学校に入学する。1906年初頭にはパリへ出てモンマルトルに住み、アカデミー・コラロッシに通う。初期の作品には、アンリ・ド・トゥールーズ=ロートレック、テオフィル・アレクサンドル・スタンラン、ゴーギャン、セザンヌなどの影響が見られる。1907年の秋、彼の最初のパトロンとなった医師ポール・アレクサンドルに出会う。アレクサンドルは、第一次世界大戦が始まるまでモディリアーニの作品を買いつづけた。モディリアーニは1907年と12年の〈サロン・ドートンヌ〉、および1908、10、11年の〈アンデパンダン展〉に出品している。

1909年、その頃モンパルナスで暮らしていたモディリアーニは、そこで彫刻家のコンスタンティン・ブランクーシと知り合う。1909年から15年までの間、モディリアーニは彫刻の制作に専念していたが、ドローイングや油絵も描きつづけていた。しかし彼の絵画作品の大半は、1916年から19年の間に描かれたものである。当初モディリアーニの友人には、マックス・ジャコブ、ジャック・リブシッツ、ポルトガルの彫刻家アメデオ・デ・スーザ・カルドーソなどがいたが、のちにハイム・スーティン、モーリス・ユトリロ、ジュール・パスキン、藤田嗣治、モイーズ・キスリング、シトウェル姉妹などとも親しく交わるようになった。彼の画商は、



ポール・ギヨーム(1914年から16年まで)とレオポルド・スボロウスキー(1917年まで)であった。1917年2月、ベルト・ヴェイユ画廊で存命中唯一の個展が開かれた。

同年3月、モディリアーニは彼の伴侶、そしてモデルともなったジャンヌ・エビュテルヌに出会う。1918年3月ないし4月から1919年5月31日まで、二人は南仏のニースとカーニュで生活をともにした。モディリアーニは1920年1月24日、パリに没した。

---

ラスロ・モホリ=ナジ  
László Moholy-Nagy  
(1895-1946)

モホリ=ナジは1895年7月20日、ハンガリーのバチバルシヨドに生まれた。1913年、ブダペスト大学で法律を学び始めたが、翌年にはオーストリア=ハンガリー軍に従軍するために中退する。1917年、戦争で負った傷の治療中に、彼は詩人のルードヴィヒ・カシャックらとハンガリーのセグドで「MA(今日)」という芸術家のグループを結成し、『イエレンコル(現在)』という文学雑誌を創刊した。再び大学へ戻って法律の学位を取得したのち、1919年ウィーンへ移り、そこでグループ「MA」の機関誌『ホリツォント(地平線)』の発刊に協力する。1920年にはベルリンへ赴き、その頃から「フォトグラム」やダダ的なコラージュ作品を制作し始めた。

1920年代の初頭、モホリ=ナジはいくつかの重要な美術雑誌に寄稿し、同時に詩や美術評論を集めた『新たな芸術家の書』と題する本を、カシャックとともに編集する。1921年、彼はドイツでエル・リツキーに出会い、その後初めてパリを訪れた。モホリ=ナジの最初の個展は、ヘルヴァルト・ヴァルデンの企画によって1922年、ベルリンのデア・シュトゥルム画廊で開かれた。この時期モホリ=ナジは、構成主義の発展に重要な役割を果たしている。1923年、ワイマールのバウハウスで教鞭をとるかたわら、彼は舞台美術や本の装丁を手掛け始め、またヴァルター・グロピウスとともに、同校の出版になる『バウハウス叢書』シリーズの編集およびデザインを担当するようになった。1926年、彼はアルミニウムや合成樹脂など、反伝統的な新素材を作品に取り込む実験を開始した。モホリ=ナジはバウハウスの移転とともに1925年デッサウへ移り、そこで28年まで教鞭をとったのち、ベルリンへ戻って舞台美術と映画の制作に専念するようになった。

1930年、彼はパリで開かれた〈国際工作連盟展〉に出品する。その後1934年には、アムステルダム市立美術館で大規模な回顧展が開かれ、彼はその年アムステルダムへ移り住んだ。さらに1935年には、日ごとに増大するナチスの脅威を逃れるため、ロンドンへ移った。彼はそこでさまざまな企業のためにデザイナーとして働き、映画を作り、またナウム・ガボやバーバラ・ヘップワース、ヘンリー・ムーアらと親交を結んでいる。1937年、シカゴに創設されたニュー・バウハウスの校長に任命されたが、財政難のため同校は一年足らずで閉鎖されることになった。そこで1938年、彼は自らシカゴ・デザイン研究所を開設し、40年にはイリノイ州で初めての夏季講習を実施する。1941年、モホリ=ナジは「アメリカ抽象芸術家連盟」に加わり、44年にはアメリカ国籍を取得している。彼は1946年11月24日、シカゴに没したが、その翌年、彼の著作集『運動するヴィジョン』が出版された。

---

ピート・モンドリアン  
Piet Mondrian  
(1872-1944)

モンドリアン、本名ピーテル・コルネーリス・モンドリアーン・ジュニアは、1872年3月7日、オランダのアーメルスフォールトに生まれた。1892年から97年にかけてアムステルダムの国立美術アカデミーに学ぶ。1908年に初めてゼーラント地方のドンブルフを訪れるが、彼はそれ以来同地へ毎年のように旅行している。この旅行以前の彼の絵画は、アカデミックな風景画や静物画、オランダの印象派や象徴主義の影響を次々と受けながらも、自然主義的な対象の描写を基本としていた。1909年、C.R.H.スポールやヤン・スライテルスとともにアムステルダム市立美術館で開かれた展覧会に参加し、初めて彼の作品が多数展示されることになった。彼は同年、神智学協会に入会している。1909年から10年にかけては点描画法を試み、1911年までにはキュビズム風の作品を制作するようになった。この年にアムステルダムで開かれた〈第一回近代芸術サークル展〉で、ブラックやピカソなどのキュビズムの作品に触れて衝撃を受けたモンドリアンは、パリへ移住することを決意する。その後1912年から14年にかけて、彼はパリで独自の抽象絵画の様式を展開することになった。

1914年に第一次世界大戦が勃発したとき、モンドリアンはたまたまオランダを訪れていたため、パリへ戻るができなくなった。オランダに留まっていた間、彼は色彩および幾何学的な形態を極限まで単純化し、ついに非対象の新造形主義絵画を確立することになった。1917年にはテオ・ファン・ドゥースブルフやジョルジュ・ファン・ヘルローらとともに、グループ「デ・ステイル」を結成する。彼らは抽象化と純粋化を追求する彼らの基本理念を、絵画や彫刻のみならず建築やグラフィック・デザイン、工業デザインの領域にまで広めた。抽象美術に関するモンドリアンの論文も、雑誌『デ・ステイル』に発表された。1919年7月に彼はパリへ戻り、1923年にはパリで開かれたデ・ステイルの展覧会に出品した。しかしこの年ファン・ドゥースブルフとの意見の対立がもとで、モンドリアンはデ・ステイルを脱退することになった。1930年、パリで「円と正方形」グループとともに展覧会を開いたほか、1931年にはグループ「アブストラクション=クレアシオン(抽象=創造)」にも参加した。

第二次世界大戦の勃発によって、モンドリアンは1938年ロンドンへ移ることを余儀なくされ、最終的には1940年10月、ニューヨークに落ち着くことになった。ニューヨークで彼は「アメリカ抽象芸術家連盟」に加わり、新造形主義に関する論考を発表しつづけた。彼の晩年の様式は、ニューヨークという都市のただなかで大きな展開を遂げるようになった。1942年、彼の初めての個展がニューヨークのヴァレンティン・ドゥーデンジグ画廊で開かれている。モンドリアンは1944年2月1日、ニューヨークに没した。1971年、ソロモン・R.グッゲンハイム美術館はモンドリアンの生誕百年を記念して回顧展を開催した。

---

アントワヌ・ペヴスナー  
Antoine Pevsner  
(1884-1962)

ペヴスナーは1884年1月18日、ロシアのオリョールに生まれた。1911年、ペテルスブルクの美術学校を卒業したのち、彼はパリへ赴き、そこでロベール・ドロネーやアルベール・グレーズ、ジャン・メツァンジェ、フェルナン・レジェなどの作品を目にした。その後1913年、二度目にパリを訪れたときには、モディリアーニやアルキベンコに出会い、キュビズムへの関心を深めている。ペヴスナーは戦時中の1915年から17年にかけて、弟のナウム・ガボとともにオスロへ移り住んでいたが、1917年には母国ロシアへ戻り、カンディンスキーやマレー

ヴィッチとともにモスクワの美術学校で教鞭をとり始める。

1920年、彼はガボとともに「レアリズム宣言」を発表したが、彼らの作品は1922年、ソヴィエト政府の後援を受けてベルリンのファン・ディーメン画廊で開かれた〈第一回ロシア美術展〉に出品された。翌年ペヴスナーはベルリンを訪れ、そこでデュシャンとキャサリン・ドライアーに出会い、さらにその後パリへ赴いて、その地に定住するようになった。1930年、彼はフランス国籍を取得している。1926年、彼はニューヨークのリトル・レビュー画廊で開かれた展覧会に出品する。また1927年には、ガボとともにセルゲイ・ディアギレフのバレエ「牝猫」のための舞台装置をデザインした。パリでこの兄弟は、抽象的なスタイルをさまざまに展開させている作家たちのグループ「アブストラクション=クレアシオン(抽象=創造)」に参加し、その中でも構成主義的な傾向をもつメンバーたちの間で、指導者的な役割を果たすようになった。

1930年代を通してペヴスナーの作品は、アムステルダム、バーゼル、ロンドン、ニューヨーク、シカゴなど、各地で展覧されている。1946年、彼はグレーズやオーギュスト・エルバンなどとともに「レアリテ・ヌーヴェル」というグループを結成し、47年にはパリで第一回「レアリテ・ヌーヴェル展」を開く。同年ペヴスナーは、パリのルネ・ドルーアン画廊で個展を開き、また1948年には、ニューヨーク近代美術館で「ガボ=ペヴスナー展」が開催された。ついで1952年、彼はパリ国立近代美術館で開かれた〈20世紀の傑作展〉に出品し、1957年には同美術館で彼の個展が開催された。1958年、ペヴスナーは〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉において、フランスを代表する出品作家のひとり選ばれた。彼は1962年4月12日、パリに没した。

#### フランシス・ピカビア Francis Picabia (1879-1953)

フランソワ・マリー・マルティネス・ピカビアは1879年1月22日にパリで、スペイン人の父親とフランス人の母親の間に生まれた。1895年から97年にかけてパリの装飾美術学校に学び、その後アルベール・シャルル・ヴァレ、フェルディナン・アンペール、フェルナン・コルモンに師事する。1902年から1903年の冬にかけて、印象派風の絵を描き始め、同じ頃から〈サロン・ドートンヌ〉に、そして1903年から〈アンデパンダン展〉にこの画風の作品を出品するようになった。1905年にはパリのオスマン画廊で最初の個展を開く。1908年から、彼の作品にはキュビズムとともにフォーヴィスムや新印象主義、さらに他の抽象的な様式の影響が現われ始め、また1912年から、ピカビアはキュビズムとフォーヴィスムを混ぜ合わせたような独特の作風を展開するようになった。彼はこの時期から1920年代の初頭まで、抽象的な作品の制作を続けている。

ピカビアは1911年から12年の間に、マルセル・デュシャンやギヨーム・アポリネールの友人となり、また、ピュトー・グループにも加わって活動するようになった。1913年には〈アーモリー・ショー〉に出品したのを機にニューヨークを訪れ、アヴァン・ギャルドのグループと交流した。この年アルフレッド・スティーグリッツは、彼の画廊「291」でピカビアの個展を開催する。1915年、ピカビアの機械崇拜の時代、あるいは機械的形態の時代が始まったこの年に、彼やデュシャンはニューヨークにおけるダダの示威運動に参加し、先頭に立ってそれを煽動した。ピカビアは1916年から17年にかけてバルセロナへ移り住み、1917年には最初の詩集と、スティーグリッツが発行していた雑誌『291』をモデルにした雑誌『391』を創刊する。つづく数年の間、ピカビアはパリやチューリッヒでダダイストとして活動を続け、〈サロン・ドートンヌ〉で数々のスキャンダルを巻き起こした。しかし1921年には、もはや「新しさ」を提供するものではないという理由で、結

果的にダダと訣別することになった。この頃彼は、パリ郊外のトランブレ=シュル=モードルに引越し、再び具象絵画を描くようになった。また1924年には『391』誌上に、アンドレ・ブルトンとシュルレアリストに対する批判を掲載した。

1925年、ピカビアはさらに南仏のムージャンへ移ることになった。彼は30年代を通して、ガートルード・スタインと親しくつきあっていた。第二次世界大戦が終わる間際にはパリへ戻り、再び抽象絵画と詩の創作を始める。1949年3月には、回顧展がパリのルネ・ドルーアン画廊で開かれた。ピカビアは1953年11月30日、パリに没した。

#### パブロ・ピカソ Pablo Picasso (1881-1973)

パブロ・ルイス・ピカソは1881年10月25日、スペイン、アンダルシア地方のマラガに生まれた。伝統的な絵画を描いていた画家ホセ・ルイス・ブランコを父とし、幼い頃から絵を描き始める。1895年に一家はバルセロナへ移り、ピカソは同地のラ・ロンハ美術学校に入学する。1898年から99年にかけてオルタ・デ・エブロへ旅行したこと、そして1899年にバルセロナのカフェ「四匹の猫」で画家グループと交流をもったことは、彼の初期の芸術の発展に決定的な影響を与えることになった。1900年にバルセロナでピカソの最初の個展が開かれ、その年の秋、彼はパリへ向かったが、これは1900年代初頭の度重なるパリ訪問の第一回目となった。彼は結局1904年の4月にパリへ移り住み、やがてマックス・ジャコブ、ギヨーム・アポリネール、ガートルードおよびレオ・スタイン、そして二人の画商アンブロワーズ・ヴォラールとベルト・ヴェイユたちと親交を深めるようになった。

彼の画風は「青の時代」(1901-04年)から「バラ色の時代」(1905年)へ発展し、1907年には画期的な作品《アヴィニョンの娘たち》が生まれた。つづく1909年から11年の間は、キュビズム探究の時代となった。ピカソは1916年から、バレエや演劇の舞台にも協力し始めている。その後ももなくして、再びローイングや人物像に関心を抱くようになったピカソは、新古典主義の時代を迎えた。1920年代を通して、妻オルガ(1918年に結婚)と二人でパリに住みながらも、旅行を繰り返し、毎夏を海で過ごした。また1925年から30年代にかけて、彼はしばらくの間シュルレアリストのグループとかかわりをもったが、1931年の秋以降は、とりわけ彫刻の制作に熱心に取り組むようになった。1932年、パリのジョルジュ・ブティ画廊およびチューリッヒ美術館で大規模な回顧展が開かれ、さらに作品目録の第一巻がゼルヴォスから刊行されたことによって、ピカソの名声は決定的なものとなった。

1936年のスペイン内乱に大きな精神的打撃を受けたピカソは、翌37年、大作《ゲルニカ》を描く。また彼は第二次世界大戦にも衝撃を受け、戦時中はほとんどの時間をパリで過ごすことになった。1944年から共産党とかかわりをもつ。1940年代後半からは南仏のヴァロリス、カンヌ、ヴォーヴナルグなどを転々とした。存命中に数多く開かれたピカソの展覧会のうち、1939年にニューヨーク近代美術館で、また1955年にパリ装飾美術館で開催されたものが特に重要である。1961年、ピカソはジャクリーヌ・ロックと結婚し、ムージャンへ移った。そして1973年4月8日に死去するまで、この土地で油彩、版画、陶芸、彫刻などの作品を精力的に制作しつづけた。



ジャクソン・ポロック  
Jackson Pollock  
(1912-1956)

ポール・ジャクソン・ポロックは1912年1月28日、ワイオミング州のコーディに生まれた。その後アリゾナ州およびカリフォルニア州で少年時代を過ごし、1928年、ロサンゼルス市の工芸高等学校で絵画を学び始める。さらに1930年の秋にはニューヨークへ出て、アート・ステューデント・リーグでトーマス・ハート・ベントンに師事した。その後ベントンは約10年にわたってポロックを励ましつづけることになった。1930年代の初頭ポロックは、ホセ・クレメンテ・オロスコやディエゴ・リベラの壁画を知る機会を得て、それらに深く心酔するようになった。彼は1930年代、アメリカ国内の各地を旅してまわったが、大半の時間はニューヨークで過ごし、1935年以降はそこに定住するようになった。1935年から42年にかけては、WPA(公共事業促進局)の連邦美術計画の委嘱による作品の制作に携わっている。また1936年には、ダヴィド・アルファロ・シケイロスがニューヨークに開いた実験工房で仕事をした。

ポロックの最初の個展は、1943年、ニューヨークにあったベギー・グッゲンハイム主宰の「今世紀の美術」画廊で開かれている。その際ベギー・グッゲンハイムは、1947年まで彼が制作活動に没頭できるような支援契約を交わした。1947年以前の彼の作品は、ピカソやシュルレアリスムの影響を受けている。1940年代前半を通してポロックは、シュルレアリスムや抽象美術の展覧会に出品した。たとえば1943年に「今世紀の美術」画廊で開かれた〈自然、狂気、シュルレアリスム芸術展〉や、1944年にニューヨークのモーティマー・ブラント画廊でシドニー・ジャニスが開いた〈アメリカの抽象芸術とシュルレアリスム芸術展〉などである。

1945年の秋、ポロックはリー・クラズナーと結婚し、以来イースト・ハンプトンのスプリングスに住むようになった。1952年、パリでは初めての個展がポール・ファチュッティ画廊で開かれ、またクレメント・グリーンバーグの企画による初めての回顧展が、ヴァーモント州のベントン大学で開かれた。彼が出品した数々のグループ展には、ニューヨークのホイットニー美術館で開かれた1946年以降のアンニアル展や、1950年の〈ヴェネツィア・ビエンナーレ〉などがある。ポロックの作品は世界中で展覧され、広く知られるようになったが、彼自身は一度もアメリカ国外へ出ることはなかった。彼は1956年8月11日、スプリングスで起こした自動車事故で命を落とした。

ジーノ・セヴェリーニ  
Gino Severini  
(1883-1966)

セヴェリーニは1883年4月7日、イタリアのコルトーナに生まれた。1899年までコルトーナの技術学校に学ぶ。1899年にローマへ移った彼は、メディチ宮で開かれていた美術の授業に出席し、1901年には、同じ頃ローマに住み始め、のちにイタリア未来派の推進者のひとりとして活躍することになったウンベルト・ボッチョーニと、すでに親しくなっていた。セヴェリーニとボッチョーニはともにジャコモ・パッラのアトリエを訪れ、そこで初めて、色彩を混ぜ合わせるのではなく「分割する」絵画に出会った。1906年11月パリへ移ったセヴェリーニは、印象派の絵画に感銘を受け、また新印象主義の画家ポール・シニャックと知り合い、その画風を学んだ。

パリでまもなくセヴェリーニは、ほとんどすべての前衛芸術家と顔見知りになった。モディリアーニ、グリズ、ブラック、ピカソやリュネ・ポーと彼の演劇仲間

たち、さらに詩人のマックス・ジャコブ、ギヨーム・アポリネール、ポール・フォーレルや作家のジュール・ロマンまで、彼の交友関係はきわめて多彩であった。1910年4月、彼はフィリップ・トンマーゾ・マリネッティとボッチョーニの呼びかけに応じ、ジャコモ・パッラ、ボッチョーニ、カルロ・カッラ、フランコ・ルッソとともに「未来派画家宣言」に参画した。しかしセヴェリーニは、他の仲間のように機械を主題とすることには特別魅力を感じていなかった。かわりに彼は、しばしば踊り子の姿をとらえることによって、未来派の目指した美術におけるダイナミズムを表現しようと試みたのである。

1912年2月、パリのベルネーム・ジュス画廊で未来派の最初のグループ展が開催された。セヴェリーニは同展開催に協力し、自ら出品するとともに、ヨーロッパやアメリカで開かれた未来派の展覧会にも出品している。1913年にはロンドンのマルボロー・ギャラリーおよびベルリンのデア・シュトゥルム画廊で個展を開いた。未来派の一人として活動していた時期には、セヴェリーニは特にフランスとイタリアに住むアーティストの間の橋渡しとして、重要な役割を果たした。しかし最後の未来派的作品である戦争を主題にした絵画のシリーズを描いたのち、彼は未来派を離れ、総合的キュビスムの作風へ移行する。また1920年にかけて、彼は黄金分割にもとづいた古典的な構成法を使って、伝統的な演劇「コメディ・デラルテ」(訳註:16世紀末から17世紀初めにイタリアで隆盛を極めた即興仮面喜劇。17、18世紀にはフランス、ドイツを巡回して名を高めた)をモチーフに、具象的な絵画を描いた。それ以降、彼はパリとローマを行き来しながら制作を続ける。1920年代にはプレスコやモザイクの技法を使って、スイス、フランス、イタリアをはじめ、さまざまな場所で壁画を制作した。しかし1950年代には、未来派時代に愛着をもっていた題材、踊り子や反射する光、動きなどを再び描くようになった。セヴェリーニは創作活動のかたわら、芸術に関する重要な論文や著作を数多く残している。彼は1966年2月26日、パリに没した。

イヴ・タンギー  
Yves Tanguy  
(1900-1955)

レーモン・ジョルジュ・イヴ・タンギーは1900年1月5日、パリに生まれた。1910年代にリセに通っていたタンギーは、そこで将来彼の作品を推奨する画商となり、かつ生涯の友人となるビエール・マティスに出会う。1918年、マーチャント・マリネという船会社の船員となり、アフリカ、南米、イギリスを旅してまわった。1920年、リュネヴィルで兵役に服していた間、タンギーは詩人のジャック・ブレヴェールと親交を結ぶ。その後チュニスで志願兵として従軍したのち、1922年にはパリへ戻り、モーリス・ド・ヴラマンクが賞賛することになったカフェの光景のスケッチを描き始めた。さらに1923年、デ・キリコの作品を初めて目にしたタンギーは、画家になることを決意した。1924年、彼はブレヴェールおよびマルセル・デュアメルとともに一軒の家に住み始めたが、やがてその家はシュルレアリストたちの溜り場となる。1924年、雑誌『シュルレアリスト革命』を見て以来、シュルレアリスムに深い関心をもつようになる。そして翌年アンドレ・ブルトンに、彼をシュルレアリストのグループに招き入れた。

タンギーは正式な美術教育を受けていなかったが、その作品は瞬く間に進歩し、1927年までには洗練された独自のスタイルが現われ始めている。この年パリのシュルレアリスム画廊で初めての個展を開き、その翌年にはパリのオー・サクル・デュ・ブランタン画廊で開かれたシュルレアリストたちの展覧会に、アルプ、エルンスト、マッソン、ミロ、ピカソとともに参加した。1930年代に入るとタンギーは、アフリカ旅行中に目にした地層のイメージを作品に導入する

ようになった。この時期、ニューヨーク、ブリュッセル、パリ、ロンドンなどで個展を開き、シュルレアリストたちのグループ展に参加して、広範に作品を発表している。

1939年、タンギーはパリでケイ・サージに出会い、その後彼女とともにアメリカ中西部を旅行した。1940年には結婚し、コネチカット州のウッドベリーに居を構えた。1942年、ニューヨークのピエール・マティス画廊で開かれた〈亡命芸術家展〉に出品し、以後1950年まで、この画廊で頻繁に作品を発表する。1947年、彼の作品はブルトンとデュシャンが企画し、パリのマール・モロー画廊で開催された〈シュルレアリスム：1947年展〉に選出された。1948年、タンギーはアメリカ国籍を取得している。1953年、彼は個展開催を機に、ローマ、ミラノ、パリを訪れた。翌年、ハートフォードのワーズワース・アテネウムでケイ・サージとの二人展を開き、またハンス・リヒターの映画「8×8」に出演した。タンギーは1955年1月15日、ウッドベリーに没したが、その8か月後には、ニューヨーク近代美術館で大回顧展が開催された。

---

ジョルジュ・ファントンヘルロー  
Georges Vantongerloo  
(1886-1965)

ファントンヘルローは1886年11月24日、ベルギーのアントワープに生まれた。1900年に前後して、彼はアントワープおよびブリュッセルの美術アカデミーに通う。その後1914年から18年にかけてオランダで数年間を過ごし、その間に彼の作品はオランダ女王の目にとまった。そこで建築デザインの仕事に携わっていたことから、彼はピート・モンドリアン、ファン・デル・レック、テオ・ファン・ドゥースブルフらに出会い、1917年には『デ・ステイル』誌を共同で創刊した。1918年、ブリュッセルへ戻ってからまもなくして、彼はフランスのマントンへ移る。フランスでは、のちに彼のために数々の展覧会を企画することになった美術家で、建築家でもあるマックス・ビルと親交を結んだ。1924年、彼は『芸術とその未来』と題する小冊子をアントワープで発行した。

1928年、美術家であると同時に建築家、理論家ともなったファントンヘルローは、マントンからパリへ移った。そして1931年には、「アブストラクション=クレアシオン(抽象=創造)」という芸術家グループの副会長となり、1937年までその役務に在任した。その間1930年には、パリ装飾美術館で橋や空港の模型を展示し、1936年には、ニューヨーク近代美術館で開かれた〈キュビズムと抽象芸術展〉に出品している。ファントンヘルローの最初の個展は、1943年パリのペリ画廊で開かれた。また1949年、彼はマックス・ビルおよびアントワース・ベウスナーとともにチューリッヒ美術館で三人展を開いた。1961年には、75歳の誕生日をチューリッヒのスザンヌ・ボラージュ画廊での個展会場で迎えている。翌年ビルは、ロンドンのマルボロー・ニュー・ロンドン・ギャラリーのために、ファントンヘルローの大回顧展を企画した。彼は1965年10月5日、パリに没したが、その直後、ブエノスアイレスの国立美術館で追悼展が開かれた。

---

フリードリヒ・フォルデンベルゲ=ギルデヴァルト  
Friedrich Vordemberge-Gildewart  
(1899-1962)

フォルデンベルゲ=ギルデヴァルトは1899年11月17日、ドイツのオスナブリュックに生まれた。20歳のとき、ハノーヴァーにある美術工芸学校と工科大学で建築と彫刻を学び始める。1924年、彼はハンス・ニチュケとともに「K」というグループを結成し、同時にライデンの「デ・ステイル」やベルリンの「デア・シュトゥ

ルム」のメンバーになった。この年フォルデンベルゲ=ギルデヴァルトは、ハノーヴァーでジャン・アルプやテオ・ファン・ドゥースブルフに出会う。1925年彼はパリに出て、〈今日の芸術展〉に出品。また1927年には、シュヴィッターズ、ニチュケ、カール・ブーフハイスターらとともに「ハノーヴァー抽象画派」という前衛グループを結成した。

フォルデンベルゲ=ギルデヴァルトの最初の個展は、1929年パリのボヴォロツキー画廊で開かれた。またこの時期、彼はオスナブリュック市立病院の改築に際して、セラミックの作品を制作した。1930年、ミシェル・スフォールがパリで組織した「円と正方形」グループに参加し、また1932年には、パリで結成された「アブストラクション=クレアシオン(抽象=創造)」というグループにも参加した。フォルデンベルゲ=ギルデヴァルトは、1937年スイスへ旅行したが、その後38年にはアムステルダムに定住するようになり、最終的にオランダ国籍を取得している。彼の詩集『ミリメートルと直線』は1940年に出版されたが、その後彼は1942年、「エディションズ・ドゥワール」という出版社をアムステルダムに設立し、そこからアルプやカンディンスキーの本を出版した。

1949年、フォルデンベルゲ=ギルデヴァルトに関する最初の著作集が出版され、また同年、彼はパリのマール・モロー画廊で開かれた〈抽象芸術の最初の巨匠たち展〉に出品した。さらに1950年、アムステルダム、ハーグ、ロッテルダムにあるデ・ビエンコルフ百貨店のウィンドー・ディスプレイのデザインを手掛け、1952年には、ロッテルダムにある造形美術アカデミーで教鞭をとっている。その翌年、彼は〈サンパウロ・ビエンナーレ〉で第二席を受賞した。1954年からは、ドイツのウルム造形大学で視覚伝達学科の主任を務めた。フォルデンベルゲ=ギルデヴァルトは1962年12月19日、ウルムに没した。



## グッゲンハイム年譜

1861年

ソロモン・R.グッゲンハイム生まれる。

1893年

ソロモンの甥、ハリー・F.グッゲンハイム生まれる。

1895年

ソロモン・R.グッゲンハイムとアイリーン・ロスチャイルド結婚。

1898年

ソロモンの姪、ベギー・グッゲンハイム生まれる。

1920年

ソロモンの娘、エレノア・グッゲンハイムとキャッスル＝スチュアート卿結婚。

1921年

ベギー・グッゲンハイムはアメリカ合衆国を離れてヨーロッパに向かい、そこで前衛画家や詩人たちと出会うことになる。

1925年

ソロモンの娘、バーバラ・グッゲンハイムとジョン・ロバート・ローソン＝ジョンストン結婚。

1927年

ソロモンの孫、ピーター・O.ローソン＝ジョンストン生まれる。

若いドイツ人の画家、ヒラ・リベイ・フォン・エーレンヴィーゼン男爵夫人が渡米する。リベイは、アイリーン・グッゲンハイムに夫の肖像画の制作を依頼され、それを機にソロモンと友人になる。リベイの提案によって、ソロモンは近代絵画の収集を始める。

1929年

ヒラ・リベイは、ワシリー・カンディンスキーを彼のデッサウのアトリエでソロモン・R.グッゲンハイムに紹介する。ソロモンは《コンポジション 8》(1923年)を含む数点の油彩画と紙の作品を購入する。それらの作品が核となり、後年にわたってソロモンの非対象絵画のコレクションが形成されていくことになった。

1930年代

30年代を通して、ソロモン・R.グッゲンハイムのコレクションは、プラザ・ホテル内の彼の私室に保管されていた。一方、新規に購入した作品の小規模な展

覧会が断続的に開かれ、一般公開された。

1936年

ヒラ・リベイは、ソロモンのコレクションから、マルク・シャガール、ロベール・ドローネー、ライオネル・ファイニンガー、アルベール・グレーズ、ワシリー・カンディンスキー、フェルナン・レジェ、ラスロ・モホリ＝ナジなど、当時ヨーロッパで活躍していた作家の作品を借用して展覧会を企画する。同展は3回シリーズの第1回展にあたり、〈ソロモン・R.グッゲンハイム・コレクションの非対象絵画展〉と題され、サウスキャロライナ州チャールストンのギブス美術館(3月1日－4月12日)とフィラデルフィアのアート・アライアンス(1937年2月8日－28日)で開催された。

1937年

急速に増大したコレクションを管理するため、ソロモン・R.グッゲンハイム財団が設立される。財団はニューヨーク州の認可を受け、寄付金を財源にして美術館運営に乗り出すことになった。ソロモン・R.グッゲンハイムが初代総裁に選出され、ヒラ・リベイは理事および学芸担当に任命された。

1938年

第2回コレクション展〈明日の美術：ソロモン・R.グッゲンハイム・コレクションの非対象絵画展〉が、サウスキャロライナ州チャールストンのギブス美術館で開催される(3月12日－4月17日)。

ベギー・グッゲンハイムはロンドンに「グッゲンハイム・ジュース」画廊を開設し、ジャン・コクトー、カンディンスキー、イヴ・タンギーなどの作品を紹介する。

1939年

〈ソロモン・R.グッゲンハイム・コレクションの非対象絵画展〉の第3回展が、ボルティモア美術館で開催される(1月6日－29日)。

ベギー・グッゲンハイムは、ハーバート・リードを館長として近代美術の専門美術館をロンドンに創設する構想を抱く。彼女はこの美術館のために、パリで前衛絵画や彫刻を購入し始める。結果的にそれらの作品は彼女自身の個人コレクションの基盤を形成することになった。

財団は、ソロモンのコレクションを収蔵展示する場所を長らく探し求めた末に、ニューヨークの東54丁目24番地の借地に「非対象絵画美術館」を開設する。リベイは同美術館の初代館長に任命される。

1941年

ベギー・グッゲンハイム帰米する。

1942年

ベギー・グッゲンハイムとシュルレアリスムの画家、マックス・エルンスト結婚。ベギーはニューヨークの57丁目に「今世紀の美術」画廊を開設、フレデリック・キースラーが設計を担当する。ジョルジョ・デ・キリコ、マーク・ロスコ、ロバート・マザウェル、ジャクソン・ポロックなどの展覧会が開催される。

1943年

ベギー・グッゲンハイムとマックス・エルンスト離婚。

ソロモン・R.グッゲンハイムは恒久的な美術館の設計をフランク・ロイド・ライトに依頼する。ライトは、ニューヨークの公園管理局長ロバート・モーゼスに相談し、新美術館のための用地の選定に取りかかる。数多くの候補地が検討される。

1944年

用地の決定前に、すでにライトは螺旋形の建物のデザインを想起していた。彼は、1924年にゴードン・ストロング・プラネタリウム(メリーランド州)を設計した際にすでに螺旋のモチーフを用いているか、それは古代メソポタミアのジグurat(階段ピラミッド状の神殿)を彼独自の解釈で翻案したものだった。ヒラ・リベイが「非対象絵画の神殿」の建設を希望していたことが、このような基本形態をライトに着想させたと思われる。最初の概略図が描かれる。以後15年にわたる建設準備の期間中、700点におよぶドローイングと、6組もの施工図が描かれることになった。

財団は、新美術館建設予定地として、5番街に面した東88丁目から89丁目の土地(角地を除いた部分)を購入する。

カンディンスキー死去。

1945年

非対象絵画美術館は、カンディンスキーの大回顧展を開催する(4月15日-29日)。

新美術館の設計図(第1案)が完成する。美術館の基本構造を示したプレキシグラスの模型が制作される。展示館は、約100フィート上方にあるガラスの天窗に向かって螺旋を描きながら延びていく、ひと続きのコンクリート製の傾斜路として構想される。そのキャンティレヴァー構造の大きな螺旋は、長方形の基礎部分の南端に据え付けられ、「モニター・ビルディング」の名で知られる北側の小さな管理用棟に接続している。後者の建物は、元来ヒラ・リベイの住居として設計されたものだった。模型はニューヨークで報道陣に披露される。

ベギー・グッゲンハイムは「今世紀の美術」画廊を開廊し、永住の地となったヨーロッパに戻る。

1947年

新美術館の模型が、ウィスコンシン州にあったライトのアトリエ、タリアセン・イーストへの輸送中に破損する。ライトは、88丁目側に「アネックス」とよばれる建物を付け加えるなど、設計の変更も含めて第2の模型を制作する。新美術館建設予定地である5番街1071番地に建つかつての住宅を、展示室に改装することになり、その費用として新美術館の建設資金が当てられることになった。そのため十分な資金を得られなくなったライトは、最初にアネックスを建て、全体が完成するまで一時的な展示室と学芸室にすることを考える。非対象絵画美術館が、54丁目から5番街1071番地の改装されたかつての住宅に移転する。当時、ニューヨーク州の建築士免許を取得していなかったライトは、ホールデン・マクローリン建築設計事務所のアーサー・ホールデンに対し、ニューヨーク州建設局から建築許可を得る際に助力してくれるよう依頼する。

1948年

財団は5番街89丁目の角地を購入する。それを受けてライトは、螺旋構造の部分(展示館)が建物全体の北端に位置するよう設計を変更する。その結果、建物の最も大きい部分が新規に購入された場所を占めることになった。さらに、修正された図面においては、螺旋の層がひとまわり少なくなっていた。

美術館は、ドイツ絵画を専門に扱っていたニューヨークの画商カール・ニーレンドルフの遺産をそっくり購入する。これによって、カンディンスキー、クレー、ファイニンガーの作品が多数収蔵品に加わることになり、コレクションはますます充実したものとなった。

ベギー・グッゲンハイムのコレクションから、キュビズム、シュルレアリスム、戦後のヨーロッパやアメリカの抽象絵画および彫刻が、〈ヴェネツィア・ビエンナー

レ〉で展覧される。

1949年

ソロモン・R.グッゲンハイム死去。

ベギー・グッゲンハイムはヴェネツィアのパラッツォ・ヴェニエ・デイ・レオーニを購入し、自身のコレクションをそこに展示して一般に公開する。彼女は、美術館の運営と財源の確保を目的として、ベギー・グッゲンハイム財団を設立する。

1950年

キャッスル=スチュワート卿がソロモン・R.グッゲンハイム財団の第2代総裁に任命される。

1951年

キャッスル=スチュワート卿が辞任し、ハリー・F.グッゲンハイムが財団の第3代総裁に選出される。彼と妻のアリシア・パターソン・グッゲンハイムは、ライトの設計によって新美術館を建造するというソロモンの夢を忠実に受け継ぎ、その実現に尽力することになった。

財団は、内部空間を拡張できるうえに外観も整うという理由から、5番街88丁目の角地をライトの主張に従って購入する。大きな螺旋部分は再び、北側から南側に移行される。修正後の案には、建物の主構造に対して視覚的には背景幕をなすよう設計された12階建のアネックスが含まれ、そこに作家たちに提供するアトリエやアパートが作られる計画になっていた。

1952年

ヒラ・リベイは美術館館長を辞任し、名誉館長となる。後任として、ニューヨーク近代美術館の絵画・彫刻部門の前ディレクターであったジェイムズ・ジョンソン・スウィーニーが新館長となる。スウィーニーは、完全に欠落していた彫刻作品をはじめとするコレクションの深刻な欠陥を補うために、積極的な購入計画を開始する。

新美術館の設計図がアーサー・ホールデンを通して、ニューヨーク州の建設局長に提出される。この時の設計図には、以下に挙げるような施設が明記されていた。すなわち、学芸部門、修復および保存部門、映像・光・音の実験を奨励するための特別部門、螺旋構造の基部に位置する通りに面した小さなカフェ、地下の劇場兼講堂とその周りにしつらえられた聴衆や出演者たちのための談話室などである。

非対象絵画美術館という名称が、その創始者を記念するため、ソロモン・R.グッゲンハイム美術館と改称される。この名称変更は同時に、非対象美術に限定することなく、幅広い視点から近・現代美術の多様な表現を取り上げていくという、収集展示における方針の転換を示すものであった。

カール・ツィグロッサーが財団の理事に任命される。彼は理事会のなかでは初めての美術館出身者であった。

キャッスル=スチュアート卿死去。

1953年

建築費の削減を余儀なくされたライトは、建築許可を得るための設計案の再検討をかねて、全体のデザインを変更する。ドームの基部にあったテラス・ガーデンや歩道の削除、モニター・ビルディングの簡素化、写真部門の新設、螺旋部分における傾斜路の全体的な拡張などの変更がなされる。

フランク・ロイド・ライト回顧展〈生ける建築の60年:フランク・ロイド・ライトの業

績)のニューヨーク巡回展が新美術館の敷地内で開催され、旧住宅の正面に特設された展示館で一般に公開される(10月22日-12月13日)。グッゲンハイム美術館の建築模型も、同展覧会の一部として展示された。

美術館は、キャサリン・S.ドライアーの遺産を譲り受ける。それによって、アレクサンダー・アルキペニコ、コンスタンティン・ブランクーシ、レーモン・デュシャン=ヴィヨン、フアン・グリス、ピート・モンドリアン、クルト・シュヴィッターズらの優れた作品が、コレクションに加わるようになった。

館長ジェイムズ・ジョンソン・スウィーニーは、ヒラ・リベイによって確立された若手の作家を展覧していくという伝統(リベイは若いアメリカの非対象絵画の作家たちを数多く取り上げて紹介した)を継承し、当時の新進作家の作品を集めて〈ヨーロッパの若手画家たち展〉を企画した(1953年12月3日-1954年5月2日、1956年までアメリカ国内を巡回)。また同展に続けて翌年には、同じくスウィーニーの企画により〈アメリカの若手画家たち展〉が開催された(1954年5月12日-9月26日、1956年までアメリカ国内を巡回)。

#### 1954年

ライトが設計全体を総監するためにニューヨークに移り、アーサー・ホールデンの役目は終了する。建物のデザインは、ニューヨーク市の建築規約に基づき、さらに変更される。なかでも、消防署の規制に従って、ブロンズの環で装飾されたひと続きのガラスのドームを、現在見られるような12の部分に区切られた蜘蛛の巣状のドームに変更したのが、最も目に見えて大きな譲歩だった。

#### 1956年

敷地の掘り起こしが始まり、美術館は臨時に東72丁目7番地の元は住宅として使われていた建物に移される。ホールデン・マクローリン建築設計事務所のウィリアム・ショートが工事全体の監督官に正式に任命される。

美術館は同時代の美術の動向を紹介していく場として〈グッゲンハイム国際賞展〉を設け、その第1回展を開催する。

#### 1958年

敷地の整備が完了し、5番街1071番地で建設工事が始まる。美術館館長ジェイムズ・ジョンソン・スウィーニーは、成長を続ける組織の需要に応えるため、事務所の拡大と図書室を含む研究施設の拡充、ライトが提案した自然光による採光とは逆の人工照明システム、そして展示壁面の傾斜をやめて垂直の壁にすることなど、数カ所の構造上あるいは内装上の変更を申し入れた。これらの要求が火種となって、その後ライトが亡くなるまで、館長と建築家の間に激烈な論争が交わされることになった。

#### 1959年

フランク・ロイド・ライト死去。

10月21日、美術館は熱狂的な市民に迎えられて開館する。ライトの設計による新しい建物で初めての展覧会が開かれる。その〈開館記念展〉には数多くの収蔵品が展示されたが、なかでも代表的なものとして、ピエール・ボナール《庭に面した食堂》(1934-35年)、スチュアート・デイヴィス《クリシェ(決まり文句)》(1955年)、ジャン・デュビュッフェ《雑草のある扉》(1957年)、フアン・グリス《パリの家並み》(1911年)、ヴィレム・デ・クーニング《コンポジション》(1955年)、カジミール・マレーヴィッチ《吹雪のあとの村の朝》(1911年)、ホアン・ミロ《風景(野うさぎ)》(1927年)、アントワヌ・ペヴスナー《双柱》(1947年)、ジャクソン・ポロック《大洋の灰色》(1953年)、アンリ・ルソー《砲兵》(1895年頃)などを挙げるができる。この折衷的な展示品の列に加えて、カンディンスキー

の作品が傾斜路ふたつを使って比較的大規模に展観された。

#### 1960年

財団は、ジェイムズ・ジョンソン・スウィーニーの辞表を受理する。ダニエル・キヤットン・リッチが財団の理事に任命される。美術史家のH.ハーヴァード・アーナソンが、理事および美術館運営担当の財団副総裁に選出される。

#### 1961年

トーマス・M.メッサーがグッゲンハイム美術館の第3代館長に選出される。

#### 1963年

美術館は、印象派と後期印象派の作品で名高いジャスティン・K.タンハウザーの個人コレクションの一部を永久寄託される。それらの作品を展示する展示室を確保するため、モニター・ビルディングの2階の改装が始まる。その結果、場所の移動を余儀なくされることになった管理事務所と収蔵庫を収容するため、美術館はフランク・ロイド・ライトの設計による既存の建物の裏地に、新たにアネックスを建造することを決定する。アネックスは、ライトの女婿であり、タリアセンのライト財団の一員でもあるウィリアム・ウェスリー・ピータースによって設計されることになった。

#### 1964年

ピーター・O.ローソン=ジョンストンが財団の理事に就任する。

#### 1965年

ジャスティン・K.タンハウザー・ウイングが公式にオープンする。当初の内装では、壁面は赤いブローード(朱子地の浮き織り)で覆われていた。美術館の中心を占める螺旋形の建物とタンハウザー・ウイングの間にアーチつきの入口が設けられる。

#### 1966年

ピーター・O.ローソン=ジョンストンが財団の経営管理担当の副総裁に任命される。

アネックスの建設工事が始まる。

#### 1967年

ヒラ・リベイ死去。

#### 1968年

アネックスが竣工する。当初6階建てで計画されたが、財政上の理由から4階建ての建築となる。しかし、将来的な拡張が不可欠であると判断されたため、その基礎は10階建てにも耐え得る構造で建造される。

#### 1969年

カール・ツィグロッサー死去。H.H.アーナソンが引退する。ハリー・F.グッゲンハイムは財団の総裁を退き、理事長に就任する。後任として、ピーター・O.ローソン=ジョンストンが財団の第4代総裁に任命される。

ベギー・グッゲンハイムの個人コレクションが、ソロモン・R.グッゲンハイム美術館で展観される。

新人作家に焦点をあてた〈第1回テアドロン賞展〉が開催される(5月24日-6月29日)。その第2回および第3回展は、1971年と77年に開催された。テアドロン財団から提供された基金により、各展覧会で取り上げられた作家の作品が



それぞれ1点ずつ購入される。同展に出品した作家には、メアリー・ミス、ブルース・ナウマン、ゲルハルト・リヒター、リチャード・セラ、マイケル・シンガー、ジル・ヘルト・ゾリオなどがある。

#### 1970年

ヘギー・グッゲンハイムは、作品すべてをヴェネツィアに留め置くという条件で、コレクションの所有権をソロモン・R.グッゲンハイム財団に委譲する。ベギー・グッゲンハイムに対して数カ所の機関からコレクションを保管管理したいとの申し出があったが、パラッツォを美術館として残すという彼女の希望を尊重したうえで、さらに作品を注意深く保存してくれるだろう叔父の美術館を、彼女は選んだのである。

#### 1971年

ハリー・F.グッゲンハイム死去。

ヒラ・リベイの遺産のなかの美術品が、ソロモン・R.グッゲンハイム財団とヒラ・フォン・リベイ財団に分割贈与される。それによって非対象美術の作品が多数収蔵され、コレクションはさらに充実したものとなった。

#### 1972年

ジャスティン・K.タンハウザーの80歳の誕生日を機に、彼の寄託コレクションを収蔵したタンハウザー・ウイングが修理、改装される。フランク・ロイド・ライトの元来のデザインに従うかたちで中央に明かり採りが設けられた一方、壁を覆っていたブロード(朱子地の浮き織り)が取り除かれて好ましいアイボリー色に塗装され、照明システムが改良され、仕切り壁が設けられた。

#### 1974年

ライトの建築は、1階にレストランと書籍売場が増設されたことに伴い、さらなる構造的改革を迫られることになった。螺旋形の建物とモニター・ビルディングとの間の通路が塞がれ、89丁目に面した彫刻庭園が屋外カフェに変えられるなど、若干の変更がなされる。

#### 1976年

ダニエル・キャットン・リッチ死去。

ジャスティン・K.タンハウザー死去。

パラッツォ・ヴェニエ・デイ・レオーニに収蔵展示されているベギー・グッゲンハイム・コレクションが、イタリアの重要文化財に指定される。ベギー・グッゲンハイム財団は解消し、コレクションとパラッツォは正式にソロモン・R.グッゲンハイム財団に移管される。

#### 1977年

ソロモン・R.グッゲンハイム財団は、ワシリー・カンディンスキーの末亡人であるニーナ・カンディンスキーを主賓に迎え、創立40周年記念式典を挙行する。

#### 1978年

リチャード・メイアーの設計により、アイ・サイモン図書閲覧室が螺旋形の建物の第2傾斜路の脇にある会議室のなかに設けられる。同時に、閲覧室に続く鍵穴型の入口が設けられる。

美術史家のシーモア・スライヴが財団の理事に就任する。

美術館は、新進作家の紹介を主旨に掲げた展覧会、エクソン・シリーズの第1回展を開催する(5月5日-6月11日)。各展覧会の出品作家の作品を、現代

美術のコレクションとしてそれぞれ1点ずつ購入するための基金が、エクソン社から提供される。このシリーズ展は、1年毎にアメリカ国内と国外の作家に分けて開催され、1987年まで続けられて(1979年を除く)、第8回展をもって終了した。主な出品作家には、シアー・アルマジャニ、スコット・バートン、エンツォ・クッキ、バーバラ・クルーガー、アンジュ・レッチアなどがいた。

#### 1979年

ベギー・グッゲンハイム死去。

トーマス・M.メッサーはニューヨークでの館長職に加えて、ベギー・グッゲンハイム・コレクションの館長に任命される。

#### 1980年

ライトの建物の物理的な限界から常設展示のセクションが手狭になったため、「20世紀の先駆者たち」とよばれる小さな展示室が、以前は館長室であったモニター・ビルディングの4階の一角に設けられる。

ベギーの死後1年間閉鎖されていたヴェネツィアのベギー・グッゲンハイム・コレクションが、作品の大規模な修復と展示替えののち、再び公開される。両コレクションの館長としての手腕が認められ、メッサーはソロモン・R.グッゲンハイム財団の初代表および理事に任命される。

#### 1982年

年々増え続ける専門職スタッフのために十分なスペースを確保できない、一度に限られた数のコレクションしか展示できない、現代美術の大きな作品の展示が困難である、などの建物の物理的制約によるさまざまな問題を解決するため、財団は拡張計画を決定する。グアースメイ・シーゲル建築設計事務所との間に、フランク・ロイド・ライトの建築を損なうことなく、展示室を増設し、運営管理部門のスペース不足を補うという条件の設計契約が結ばれる。ベギー・グッゲンハイム・コレクションとソロモン・R.グッゲンハイム美術館から精選された作品を一堂に集めた展覧会が、ローマのカンピリオで開催される。

#### 1985年

ソロモン・R.グッゲンハイム財団は、既存のアネックスの土台を利用して、その上にタワーを建設する意向を、『ニューヨーク・タイムズ』紙上に発表する。

#### 1987年

ニューヨーク市建築規準局は、この増築の申請を許可する。

ソロモン・R.グッゲンハイム財団は創立50周年を祝い、〈収集の50年:記念名品展〉というタイトルで、〈近代の巨匠たちの絵画〉、〈近代の彫刻〉、〈第二次世界大戦後の絵画〉などの一連の特別展を開催する(1987年11月13日-1988年3月13日)。

#### 1988年

トーマス・M.メッサーが引退し、財団の名誉代表に任命される。後任として、ウィリアムズ・カレッジ美術館の前館長トーマス・クレンズが、ソロモン・R.グッゲンハイム財団の代表職とふたつの美術館の館長職をともに引き継ぐ。クレンズは拡張計画の指揮をとり、広範にわたるライトの建築の改築計画に着手する。

#### 1989年

4階建のアネックスが、同年末に始まる増築部分の建設設備のため、土台を



残したまま取り壊される。タンハウザー・コレクションと一字一字綴った表示が、5番街に面したモニター・ビルディングのファサードに掲げられる。  
財団は、ライトの建築が文化財保存建造物に指定されるよう、ニューヨーク市の文化財保存建造物委員会に手続きをとる。

1990年

5月1日、美術館は閉館され、大規模な改築工事が始まる。

ジャン・アルプ  
Jean Arp

- 105 5つの白い形体と2つの黒い形体のある星座,  
ヴァリエーション III  
Constellation aux cinq formes blanches  
et deux noires, Variation III  
1932年, pp.282-83
- 106 成長  
Croissance  
1938年, pp.284-85

ジャコモ・バッラ  
Giacomo Balla

- 27 抽象的速度と音  
Velocità astratta + rumore  
1913-14年, pp.126-27

マックス・ベックマン  
Max Beckmann

- 72 パリの社交界  
Gesellschaft Paris  
1931年, pp.216-17

コンスタンティン・ブランクーシ  
Constantin Brancusi

- 31 マイアストラ  
Maiastra  
1912年(?), pp.134-35
- 32 ミューズ  
La muse  
1912年, pp.136-37
- 33 アダムとイヴ  
Adam et Eve  
1916-21年, pp.138-39
- 34 魔法使い  
La sorcière  
1916-24年, pp.140-41
- 35 飛翔する亀  
Tortue volante  
1940-45年, pp.142-43

ジョルジュ・ブラック  
Georges Braque

- 9 ピアノとマンドーラ  
Piano et mandore  
1909-10年, pp.90-91
- 10 ヴァイオリンとパレット  
Violon et palette  
1909-10年, pp.92-93

アレクサンダー・カルダー  
Alexander Calder

- 95 スタンディング・モビール  
Standing Mobile  
1930年代末あるいは1940年代初頭, pp.262-63
- 96 モビール  
Mobile  
1941年, pp.264-65
- 97 スタンディング・モビール  
Standing Mobile  
1942年, pp.266-67
- 98 星座  
Constellation  
1943年, pp.268-69
- 99 モビール  
Mobile  
1943-46年頃, pp.270-71
- 100 赤い睡蓮  
Nénuphars rouges  
1956年, pp.272-73

マルク・シャガール  
Marc Chagall

- 36 お茶を飲む兵士  
Le soldat boit  
1911-12年, pp.144-45
- 37 窓から見たパリ  
Paris par la fenêtre  
1913年, pp.146-47
- 38 空飛ぶ荷馬車  
La calèche volante  
1913年, pp.148-49
- 39 ヴァイオリン弾き  
Violoniste  
1923-24年, pp.150-51

サルバドール・ダリ  
Salvador Dalí

- 108 無題(風景の中で眠る女)  
Sans titre (Femme dormant dans un  
paysage)  
1931年, pp.288-89
- 109 フェルメールの《レースを編む女》に関する偏  
執狂的=批判的習作  
Étude paranoïaque-critique de la  
"Dentellière" de Vermeer  
1955年, pp.290-91

ジョルジュ・デ・キリコ  
Giorgio de Chirico

- 40 赤い塔  
La tour rouge  
1913年, pp.152-53

\*本索引では、作家名をアルファベット順に配列し、各作家ごとに、出品作品のカタログ番号、タイトル、制作年、掲載ページを記してある。

- 41 詩人の郷愁  
La nostalgie du poète  
1914年, pp.154-55

---

ロベール・ドロローネー  
Robert Delaunay

- 20 聖セヴラン教会 n°3  
Saint-Séverin n°3  
1909-10年, pp.112-13
- 21 エッフェル塔  
Tour Eiffel  
1911年, pp.114-15
- 22 街  
La ville  
1911年, pp.116-17
- 23 赤いエッフェル塔  
La Tour rouge  
1911-12年, pp.118-19
- 24 いっせいに開かれた窓  
(第1パート, 第3モチーフ)  
Fenêtres ouvertes simultanément  
(1<sup>ère</sup> partie, 3<sup>e</sup> motif)  
1912年, pp.120-21
- 25 環状の形態  
Formes circulaires  
1930年, pp.122-23

---

ポール・デルヴォー  
Paul Delvaux

- 103 夜明け  
L'aurore  
1937年7月, pp.278-79

---

テオ・ファン・ドゥースブルフ  
Theo van Doesburg

- 86 コンポジション XI  
Composition XI  
1918年, pp.244-45
- 87 反=構成 XIII  
Contra-Compositie XIII  
1925-26年, pp.246-47

---

ジャン・デュビュッフェ  
Jean Dubuffet

- 116 ミス・コレラ  
Miss Cholera  
1946年1月, pp.304-05
- 117 栗色の髪の太った顔  
Châtaines aux hautes chairs  
1951年8月, pp.306-07

- 118 雑草のある扉  
Porte au chiendent  
1957年10月31日, pp.308-09

---

マルセル・デュシャン  
Marcel Duchamp

- 26 裸体(習作), 汽車の中の悲しめる青年  
Nu(esquisse), jeune homme triste dans un train  
1911-12年, pp.124-25

---

レーモン・デュシャン=ヴィヨン  
Raymond Duchamp-Villon

- 29 マギーの頭部  
Tête de Maggy  
1912年, pp.130-31

---

マックス・エルンスト  
Max Ernst

- 101 接吻  
Le baiser  
1927年, pp.274-75
- 102 不安気な友人  
Un ami empressé  
1944年夏, pp.276-77

---

アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto Giacometti

- 110 女=匙  
Femme-cuiller  
1926年, pp.292-93
- 111 喉を斬られた女  
Femme égorgée  
1932年(铸造:1940年), pp.294-95
- 112 歩く女  
Femme qui marche  
1932年, pp.296-97
- 113 鼻  
Le nez  
1947年, pp.298-99
- 114 立っている女(「レオーニ」)  
Femme debout ("Leoni")  
1947年(铸造:1957年11月), pp.300-01

- 115 ディエゴ  
Diego  
1953年, pp.302-03

---

アルベール・グレーズ  
Albert Gleizes

- 13 男の頭部  
Tête d'homme  
1912-13年, pp.98-99
- 14 軍医の肖像  
Portrait d'un médecin militaire  
1914-15年, pp.100-01

---

ナターリヤ・ゴンチャロワ  
Natalia Goncharova

- 75 猫  
Koshki; Les chats  
1913年, pp.222-23

---

フアン・グリス  
Juan Gris

- 11 バリの家並み  
Maisons à Paris  
1911年, pp.94-95
- 12 新聞と果物鉢  
Journal et compotier  
1916年3月, pp.96-97

---

ワシリー・カンディンスキー  
Vasily Kandinsky

- 46 青い山  
Der blaue Berg  
1908-09年, pp.164-65
- 47 園遊会  
Reifrockgesellschaft  
1909年, pp.166-67
- 48 《コンポジション II》のための習作  
Skizze für Komposition II  
1909-10年, pp.168-69
- 49 即興 28 (第2作)  
Improvisation 28  
1912年, pp.170-71
- 50 雨の風景  
Landschaft mit Regen  
1913年1月, pp.172-73
- 51 赤い色斑のある風景 Nr. 2  
Landschaft mit roten Flecken Nr. 2  
1913年, pp.174-75
- 52 白い緑どりのある絵  
Bild mit weissem Rand  
1913年5月, pp.176-77
- 53 小さな喜び  
Kleine Freuden  
1913年6月, pp.178-79

54 黒い四角形の中に  
Im schwarzen Viereck  
1923年6月, pp. 180-81

55 濃い茶色  
Tiefes Braun  
1924年4-6月, pp. 182-83

56 さまざまな円  
Einige Kreise  
1926年1-2月, pp. 184-85

57 紫=オレンジ  
Violet-Orange  
1935年10月, pp. 186-87

58 主調曲線  
Courbe dominante  
1936年4月, pp. 188-89

59 気まぐれな形態  
Formes capricieuses  
1937年7月, pp. 190-91

60 さまざまな動き  
Actions variées  
1941年8-9月, pp. 192-93

61 黄昏  
Crépuscule  
1943年6月, pp. 194-95

62 赤いアクセント  
L'accent rouge  
1943年6月, pp. 196-97

---

エルンスト・ルードヴィヒ・キルヒナー  
Ernst Ludwig Kirchner

69 ゲルダの肖像  
Frauenkopf, Gerda  
1914年, pp. 210-11

70 シャワーを浴びる兵士たち  
Das Soldatenbad  
1915年, pp. 212-13

---

パウル・クレー  
Paul Klee

63 花壇  
Blumenbeet  
1913年, pp. 198-99

64 流動する6つの境界の中で  
In der Strömung sechs Schwellen  
1929年, pp. 200-01

65 新しい調和  
Neue Harmonie  
1936年, pp. 202-03

---

オスカー・ココシュカ  
Oskar Kokoschka

71 さまよえる騎士  
Der irrende Ritter  
1915年, pp. 214-15

---

フランティシェク・クプカ  
František Kupka

45 色彩による平面構成、裸婦  
Plans par couleurs, grand nu  
1909-10年, pp. 162-63

---

フェルナン・レジェ  
Fernand Léger

15 煙草を吸う人々  
Les fumeurs  
1911年12月-1912年1月, pp. 102-03

16 アトリエの裸婦  
Le modèle nu dans l'atelier  
1912-13年, pp. 104-05

17 都会の人々  
Les hommes dans la ville  
1919年, pp. 106-07

18 花瓶を持つ女  
Femme tenant un vase  
1927年, pp. 108-09

19 建設現場の男たちとロープ  
Constructeurs au cordage  
1950年, pp. 110-11

---

エル・リシツキー  
El Lissitzky

76 無題  
1919-20年頃, pp. 224-25

---

ルネ・マグリット  
René Magritte

104 大気の声  
La voix des airs  
1931年, pp. 280-81

---

カジミール・マレーヴィッチ  
Kazimir Malevich

73 吹雪のあとの村の朝  
Utro posle v'ugi v derevne  
1912年, pp. 218-19

74 無題  
1916年頃, pp. 220-21

---

フランツ・マルク  
Franz Marc

66 牡牛  
Stier  
1911年, pp. 204-05

67 黄色い牝牛  
Gelbe Kuh  
1911年, pp. 206-07

68 チロルの寒村  
Das arme Land Tirol  
1913年, pp. 208-09

---

アンリ・マティス  
Henri Matisse

44 イタリアの女  
L'Italienne  
1916年初頭, pp. 160-61

---

ホアン・ミロ  
Joan Miró

91 耕地  
La terre labourée  
1923-24年, pp. 254-55

92 風景(野うさぎ)  
Paysage (Le lièvre)  
1927年秋, pp. 256-57

93 オランダの室内 II  
Intérieur hollandais II  
1928年夏, pp. 258-59

94 広野を飛ぶ鳥 III  
Le vol de l'oiseau sur la plaine III  
1939年7月, pp. 260-61

---

アメデオ・モディリアーニ  
Amedeo Modigliani

42 裸婦  
Nu  
1917年, pp. 156-57

43 黄色いセーターを着たジャンヌ・エビュテルヌ  
Jeanne Hébuterne en pullover jaune  
1918-19年, pp. 158-59

---

ラスロ・モホリ=ナジ  
László Moholy-Nagy

77 AXL II  
1927年, pp. 226-27

78 クロム棒による二重構造  
Dual Form with Chromium Rods  
1946年, pp. 228-29



---

ピート・モンドリアン  
Piet Mondrian

- 79 しょうが壺のある静物 I  
Stelleven met gember pot I  
1911-12年, pp. 230-31
- 80 しょうが壺のある静物 II  
Stelleven met gember pot II  
1911-12年, pp. 232-33
- 81 コンポジション VII  
Composition VII  
1913年, pp. 234-35
- 82 コンポジション n° 8  
Composition n° 8  
1914年, pp. 236-37
- 83 コンポジション 1916  
Composition 1916  
1916年, pp. 238-39
- 84 コンポジション 1A  
Composition 1A  
1930年, pp. 240-41
- 85 コンポジション  
Composition  
1938-39年, pp. 242-43

---

アントワース・ペヴスナー  
Antoine Pevsner

- 90 双柱  
Colonne jumelée  
1947年, pp. 252-53

---

フランシス・ピカビア  
Francis Picabia

- 30 世にも稀なる絵画  
Très rare tableau sur la terre  
1915年, pp. 132-33

---

パブロ・ピカソ  
Pablo Picasso

- 1 水差しと果物鉢  
Carafon, pot et compotier  
1909年夏, pp. 74-75
- 2 アコーディオン弾き  
L'accordéoniste  
1911年夏, pp. 76-77
- 3 セレの風景  
Paysage de Céret  
1911年夏, pp. 78-79
- 4 詩人  
Le poète  
1911年8月, pp. 80-81

- 5 マンドリンとギター  
Mandoline et guitare  
1924年, pp. 82-83

- 6 アトリエ  
L'atelier  
1928年, pp. 84-85

- 7 水差しと果物鉢  
Pichet et coupe de fruits  
1931年2月, pp. 86-87

- 8 水浴  
La baignade  
1937年2月12日, pp. 88-89

---

ジャクソン・ポロック  
Jackson Pollock

- 119 月の女  
The Moon Woman  
1942年, pp. 310-11

- 120 ふたり  
Two  
1943-45年, pp. 312-13

- 121 魔法の森  
Enchanted Forest  
1947年, pp. 314-15

---

ジーノ・セヴェリーニ  
Gino Severini

- 28 村を走る赤十字の汽車  
Train de la Croix Rouge traversant un village  
1915年夏, pp. 128-29

---

イヴ・タンギー  
Yves Tanguy

- 107 岬の城  
Palais promontoire  
1931年, pp. 286-87

---

ジョルジュ・ファントンヘルロー  
Georges Vantongerloo

- 88 方程式 $y = -ax^2 + bx + 18$ の構成に、グリーン、オレンジ、ヴァイオレット(ブラック)の調和を施したコンポジション  
Composition émanante de l'équation  $y = -ax^2 + bx + 18$  avec accord de vert... orangé... violet (noir)  
1930年, pp. 248-49

---

フリードリヒ・フォルデンベルグ=ギルデヴァルト  
Friedrich Vordemberge-Gildewart

- 89 コンポジション n° 96  
Composition n° 96  
1935年, pp. 250-51

\*出品作品には変更が生じる場合があります。



---

The Solomon R. Guggenheim Foundation

*Honorary Trustees in Perpetuity*

Solomon R. Guggenheim  
Justin K. Thannhauser  
Peggy Guggenheim

*President*

Peter Lawson-Johnston

*Vice-Presidents*

The Right Honorable Earl Castle Stewart  
Wendy L.-J. McNeil  
Robert M. Gardiner

*Trustees*

Mary Sharp Cronson  
Elaine Dannheisser  
Michel David-Weill  
Carlo De Benedetti  
Gianni De Michelis  
Robin Chandler Duke  
Jacques Hachuel Moreno  
Rainer Heubach  
John S. Hilson  
Katharine Anne Johnson  
Thomas Krens  
Arthur Levitt, Jr.  
Edward H. Meyer  
Heinz Ruhnau  
Denise Saul  
William A. Schreyer  
James B. Sherwood  
Raja Sidawi  
Seymour Slive  
Peter W. Stroh  
Stephen C. Swid  
Akira Tobishima  
Rawleigh Warner, Jr.  
Michael F. Wettach  
Donald M. Wilson  
William T. Ylvisaker

*Director Emeritus*

Thomas M. Messer

Advisory Board of the Peggy Guggenheim Collection

*President*

Claude Pompidou  
The Grand Duchess of Luxembourg  
James Allman  
Tiziano M. Barbieri Torriani  
Alexander Bernstein  
Mary Bloch  
Ida Borletti  
Bernardino Branca  
The Right Honorable Earl Castle Stewart  
Claudio Cavazza  
Enrico Chiari  
Jack Clerici  
Elizabeth T. Dingman  
Rosemary Chisholm Feick  
Filippo Festa  
Roberto Vallarino Gancia  
Danielle Gardner  
Gabriella Golinelli  
Marino Golinelli  
Paolo Gori  
Giuseppina Araldi Guinetti  
Randolph H. Guthrie  
Jacques Hachuel Moreno  
W. Lawrence Heisey  
Lady Hulton  
Evelyn Lambert  
Jacques Lennon  
Iris Cornelia Love  
Laurence D. Lovett  
Joan Van de Maele  
Achille Maramotti  
Luigi Moscheri  
Maria Pia Quarzo Cerina  
Fanny Rattazzi  
Antonio Ratti  
Isabella del Frate Rayburn  
Maria Luisa de Romans  
Nanette Ross  
Denise Saul  
Hannelore Schulhof  
James B. Sherwood  
Marion Taylor  
Roberto Tronchetti Provera  
Gianni Varasi  
Kristen Venable  
Robert Venable  
Leopoldo Villareal Fernandez

*Honorary Charter Members*

Felice Gianani  
Umberto Nordio  
Anna Scotti

The Solomon R. Guggenheim Museum

*Director*

Thomas Krens

*Deputy Director and Senior Curator*

Diane Waldman

*Deputy Director*

Michael Govan

*Deputy Director for Finance and Administration*

Gail Harrity

*Deputy Director, Peggy Guggenheim Collection*

Philip Rylands

*Director of Development*

Melanie Hoffman

*Chief Conservator and Assistant Director for Technical Services*

Paul Schwartzbaum

*Curator, Twentieth-Century Art*

Carmen Giménez

*Curator, Contemporary Art*

Germano Celant

*Consultative Curator*

Mark Rosenthal

*Collections Curator*

Lisa Dennison

---





# Photographic Credits

All photographs reproduced in the catalogue were taken by DAVID HEALD, with the exception of:

MYLES ARONOWITZ: cat. nos. 11, 27, 38, 45,  
48, 50, 54, 56, 57, 59,  
64, 75, 76, 88, and 107

CARMELO GUADAGNO: cat. nos. 12, 24, 52, 60,  
109, 116, and 117

RAFAEL LOBATO: cat. nos. 29, 31, 32, 35,  
78, 90, 95-99, 102, 106,  
and 110-114

## グッゲンハイム美術館名品展

——ピカソからボロックまで——

編集 ———— ソロモン・R.グッゲンハイム美術館

編集協力 ———— セゾン美術館  
朝日新聞社  
美術出版デザインセンター

発行 ———— ソロモン・R.グッゲンハイム美術館

印刷 ———— 大日本印刷





G U G G E N H E I M M U S E U M